TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE

VIERTELJAHRESSCHRIFT

FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

UND STILKRITIK

Jahrgang II Heft 3

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND STILKRITIK

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

SCHRIFTLEITUNG:

Gerda Neukomm, Rütistrasse 11, Zürich 7

Inhalt des 3. Heftes II. Jahrgang

JULI 1944

Seite	157	*Die Pastourelle Guido Cavalcantis*	Reto R. Bezzola
„	173	*Das Tagelied Heinrichs von Morungen*	Kurt Ruh
„	178	*Zur Bedeutung des bildlichen Ausdrucks im Werke Heinrich von Kleists*	Paula Ritzler
„	195	*Zu einem frühen Gedichte Georg Trakls*	Jürg Fierz
„	199	*Der heutige Stand der Lautbedeutungslehre*	Erich Brock
„	220	*Chronik*	
„	232	*Glossen*	

Die Mitarbeiter dieses Heftes: Reto R. Bezzola, Universität Zürich; Elisabeth Brock-Sulzer, Zürich; Erich Brock, Zürich; Jürg Fierz, Zürich; Gerda Neukomm, Zürich; Paula Ritzler, Zürich; Kurt Ruh, Schiers; Elisabeth Schmidt, Zürich; Emil Staiger, Universität Zürich.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

DIE PASTOURELLE GUIDO CAVALCANTIS

Von Reto R. Bezzola.

In un boschetto trova' pasturella
più che la stella — bella al mi' parere.

Cavelli avea biondetti e ricciutelli
e gli occhi pien d'amor, cera rosata;
con sua verghetta pasturav'agnelli,
e, scalza, di rugiada era bagnata;
cantava come fosse 'nnamorata;
er'adornata — di tutto piacere.

D'amor la salutai 'mantenente
e domandai s'avesse compagnia,
ed ella mi rispuose dolcemente
che sola sola per lo bosco gïa,
e disse: sacci, quando l'augel pia
allor disia — 'l me' cor drudo avere —,

Poi che mi disse di sua condizione,
e per lo bosco augelli audio cantare,
fra me stesso diss'io: — or'è stagione
di questa pasturella gio' pigliare.
Merzè le chiesi sol che di baciare
e d'abbracciare — le fosse 'n volere.

Per man mi prese d'amorosa voglia
e disse che donato m'avea 'l core:
menommi sott'una freschetta foglia
là dov'io vidi fior d'ogni colore;
e tanto vi sentio gioia e dolzore
che dio d'amore — parvemi vedere.

Wenige Lieder des «Dolce stil novo» wirken auf den modernen Leser so unmittelbar wie diese Pastourelle Guido Cavalcantis, und wenige scheinen so leicht eines Kommentars entbehren zu dürfen. Ein galantes Abenteuer des vornehmen

Herrn, in leichtem Ton und mit unübertrefflicher Eleganz erzählt: Der Wert des Liedchens scheint vor allem darin zu liegen, das schon oft abgewandelte Thema mit solch herzerquickender Frische und reizender Schelmenhaftigkeit neu gestaltet zu haben. Und doch fühlen wir, dass da Töne leise mitschwingen, die wir sonst in der Pastourelle der Franzosen und Provenzalen nicht kennen. Am erstaunlichsten nimmt sich das Lied aber im Kreise des «Dolce stil novo» aus, dieser Dichtergruppe, die das Frauenbild der Trobadors in so überirdische Gefilde hob, dass es dem menschlichen Blick fast zu entschwinden scheint. Und am wenigsten erwarten wir diese leicht geschürzte Muse beim sinnenden Freund Dantes, dem Dichter der grossen Canzone «Donna me prega, per ch'io voglio dire», von dem Boccaccio *(Decameron* VI, 9) erzählt, wie er sich verächtlich von seinen Standesgenossen absonderte, um nachzusinnen, wie man erklären könnte, dass Gott nicht existiere.

In der Tat nimmt die graziöse Pastourelle unter Cavalcantis schmerzlich sinnenden Liedern und Sonetten auf den ersten Blick eine absolut einzigartige Stellung ein. De Sanctis sah, anlässlich dieser Verse, in Cavalcanti den ersten Dichter, der den Sinn hat für die Wirklichkeit: «Vor ihm dachte und beschrieb die Dichtung, jetzt erzählt und stellt sie dar, nicht in der einfachen, rohen Art der alten Dichter, sondern mit einer Anmut und Vollkommenheit, zu der die Sprache von Guido mit voller Beherrschung gemeistert, schon gelangt war. Die Begegnung mit der kleinen Hirtin wirkt wie eine von der Wirklichkeit inspirierte Liebesszene. Es sind die gleichen Motive wie bei den Trobadors, hier aber nehmen sie Gestalt an. Sie sind nicht nur äusserlich geschmückt und belebt, sondern in ihrer Substanz verwandelt, Charaktere, Bilder, Gefühle geworden. Der Dichter hat ihnen wirkliches Leben eingeflösst. Man spürt in ihnen die Seele des Dichters, hier und in der Ballata der zwei ‚foresette', heiter, fröhlich, ausgedrückt mit einer unaussprechlichen Grazie.»[1] Gaspary sieht in den beiden gleichen Liedern vor allem jene Tendenz der Toskaner nach einer natürlicheren

[1] *Storia della letteratura italiana,* cap. II.

Art. Die Wahrung der ländlichen Poesie in ihrer naiven Frische scheint ihm äusserst gelungen; doch bemerkt er, dass «die Gestalt des Mädchens und ihr Gespräch, bei aller Natürlichkeit eine gewisse ideale Färbung und damit den eigentümlichen Zauber erhalten.»[1] Bertoni sagt zu unserer Pastourelle[2]: «C'è una freschezza primaverile e una leggerezza e soavità d'aria e di luce da tenere l'animo del lettore dolcemente sospeso ... Gentile e cara pastora, balzata su dalla poesia cortese di Francia, ma illuminata d'un'alta mente di poeta», und er lässt seine Ausführungen in ein dithyrambisches Lob der reizenden kleinen Hirtin ausklingen, die dahinschreitet inmitten ihrer Schäfchen auf blumiger Au. Aehnlich kommentiert Momigliano: «— una ‚pastorella', in cui lo sfondo non è più una luce irreale ma un boschetto verde e fiorito, e la protagonista è una biondetta ricciuta che non tace come le donne del dolce stil novo, ma dice arditamente il suo desiderio d'amore: poesia fine di disegno, fresca di colore, che ci presenta il Cavalcanti sotto un altro aspetto.»[3] Diesen Gegensatz zwischen den beiden Ballaten und der anderen Dichtung Guidos versucht Flora zu überbrücken: «La forza di questa poesia (der Dichtung Cavalcantis) è nell'essere sognante e tuttavia terrestre, concreta nei particolari e tuttavia di diafana astralità. — Anche là dove il motivo è tutto di sostanza sensibile, arpeggio dei cinque sensi, come in quella finissima ballata ‚In un boschetto trova' pasturella', e la descrizione è tuttavia auditiva e tattile, il tono del poeta porta i sensi a schiarirsi in un filtro delicatissimo, ove le parole son piuttosto dantescamente sorrise che non pronunziate.»[4]

Figurelli seinerseits findet in unserer Pastourelle die frühlingshaften Töne der Ballata «Fresca rova novella» auf einer niedrigeren Stufe, auf welcher der Geist nicht mehr die weite und lebendige Vision der Schönheit, der Heiterkeit und reinen Freude hat und von der Weite des Traums herabsteigt zu einer Episode, einem Moment. Die Pastourelle ist für ihn ein in der Erinnerung geadeltes und als Wunschbild

[1] *Geschichte der italienischen Literatur*, Bd. I, S. 317–318. [2] *Il Duecento*, 1. Aufl., S. 171. [3] *Storia della letteratura italiana*, S. 20. [4] *Storia della letteratura italiana*, Bd. I, S. 79.

umspieltes Abenteuer, das der Dichter mit leichter Anmut wiedergibt, so dass daraus eine feine und liebliche Szene entsteht, die nicht ganz frei ist von einer gewissen Manieriertheit.[1] Der gleiche Figurelli, der das Gegensätzliche in Cavalcantis Dichtung, das Licht- und Freudenvolle einerseits, — das Dunkle und Schmerzliche andererseits, herausgearbeitet hat, hebt mit Recht hervor, wie die mit unserer Pastourelle meist in einem Atemzug genannte Ballata der zwei «foresette» («Era in penser d'amor quand'i'trovai») sich von der Pastourelle scharf abhebt durch das Hervorbrechen der schmerzlichen Seelenverfassung des Dichters im zweiten Teil.

Wenn wir diese Auswahl von Urteilen[2] überblicken, so sehen wir, wie die Kritiker einig sind über die ausserordentliche Anmut der kleinen ländlichen Szene, wobei die einen ihre einzigartige Frische hervorheben, während andere hinter dieser Frische die raffinierte aristokratische Uebereleganz herauszuspüren glauben und der im Gegensatz zu den anderen Liedern des Dichters durchgehend leichte Ton sie auf eine momentane Stimmung schliessen lässt. Fast alle betonen aber den Eindruck des wirklich Erlebten und Gestalteten, das die Pastourelle weit über eine glückliche Nachahmung französisch-provenzalischer Vorbilder hinaushebt, — ohne freilich auf die Natur dieses Ergebnisses und seiner Gestaltung einzugehen.

Dass der Dichter nicht von einem wirklichen Erlebnis ausging, scheint gesichert durch das spöttisch-hämische Sonett «Guido, quando dicesti pasturella», das Lupo Farinata degli Uberti als Antwort auf die Pastourelle dichtete und wo er dem Freund in recht anzüglichen Worten ganz andere Neigungen als die Liebe zu einer kleinen Hirtin zuschreibt. Wenn ein reales Erlebnis der Pastourelle zu Grunde gelegen hätte, so hätte es die schöpferische Phantasie Guidos, nach Farinatas Sagen, völlig verwandelt. Farinatas Sonett mit all seiner zynischen Eindeutigkeit ist überhaupt ungemein auf-

[1] *Il dolce stil novo*, Napoli 1933, S. 277.

[2] Die Ansichten von Borgognini, Ercole, Salvadori, Volpi, Cian, Rossi, Savj-Lopez, Sapegno, Ruffini und Rho stehen mir zur Zeit nicht zur Verfügung.

schlussreich, indem es die irreale, traumhafte Atmosphäre, die die Pastourelle geschaffen hat, mit seiner realistisch spöttischen Reaktion indirekt bestätigt. Das eigentliche Erlebnis liegt also nicht in einer eventuellen, von Farinata angedeuteten ganz verschiedenen realen Begebenheit, es liegt in der Gestaltung des Liedes selber.

Wir möchten hier versuchen, das Wesen dieses Liedes näher zu beleuchten und uns klar zu werden, wie es kommt, dass der Leser, und mit ihm die gesamte Kritik, das Erlebte in diesem so leichten und tändelnd scherzhaften Gebilde so stark fühlt, dass es ihm mehr, unendlich mehr als eine blosse Abwandlung einer herkömmlichen Gattung bedeutet. Dieser Versuch dürfte gelingen, wenn es uns möglich ist, der so vereinzelt dastehenden Pastourelle Guidos den ihr zukommenden Platz in seinem Werk anzuweisen, zu zeigen, wie gerade durch sie auf dieses Werk ein besonderes Licht fällt.

Cavalcantis Pastourelle hat die damals in weltlichen und geistlichen Liedern beliebte Form der B a l l a t a oder Canzone a ballo, welche einer das Thema angebenden Kurzstrophe eine oder mehrere dreiteilige, längere Strophen folgen lässt, die in ihrem Schlussvers den Reim der Eingangsstrophe aufklingen lassen. Die kurze Eingangsstrophe (ripresa) wurde nach jeder Strophe als Refrain wiederholt. Diese oft den Tanz begleitende Liedform hat trotz der langen Elfsilbner rhythmisch etwas Heiteres, Beschwingtes, das in unserem Fall einen besonderen Reiz erhält durch die mittels des Binnenreims im Schlussvers jeder Strophe hervorgerufene Pause und den entsprechenden kräftigen Einsatz des darauf folgenden rhythmischen und musikalischen Strophenschlusses.

In unserer Ballata ist nun der thematische Charakter der kurzen *Eingangsstrophe* sowohl inhaltlich als auch rhythmisch und klanglich mit ausserordentlicher Meisterschaft ausgearbeitet. Gleich der erste Vers:

In un boschetto trova' pasturella

schafft mit seinem leichten Tanzrhythmus, mit der französierenden Form «past*u*rella», statt des wirklichkeitsnäher wirkenden italienischen «past*o*rella» und den zwei Diminutiven eine anmutige, idyllisch leicht irreale Stimmung; ihr

gibt die Betonung des persönlichen, wirklich Erlebten (trovai) einen realen, sinnlich erfassten Hintergrund. Der zweite Vers:

Più che la stella — bella al mi' parere

verleiht dieser Anfangsstimmung einen ganz neuen Charakter, indem die anmutige Erscheinung plötzlich mit fast pathetisch anmutendem Ausdruck im Vergleich mit dem Stern des Kosmos (*la* stella, nicht etwa *una* stella, wie man erwarten würde) zur vollkommenen Schönheit erhoben wird. Diesem in so allgemeingültiger Form gehaltenen Ausbruch wird nun im refrainbildenden Zusatz ein persönlich zweifelnder Dämpfer aufgesetzt. Während im zentralen Echoreim «stella — bella», der auf «pasturella» antwortet, die vom Zauber des Anblicks hervorgerufene Verwandlung und Verklärung der Erscheinung, gleichsam als Ausdruck des von den Sinnen betörten Herzens, zum elementaren Ausbruch kommt, lässt der kritisch wertende Geist die Strophe in jenes zweifelnde «al mi' parere» austönen. Damit ist das Grundmotiv des ganzen Liedes gegeben: Anmutige, sich zu erhabenster Schönheit steigernde, mitreissende Erscheinung der Sinnenwelt, angstvolles, zögerndes Mitgehen des Geistes: Liegt in dieser unseren Sinnen sich darbietenden Schönheit der Welt wirklich die Essenz allen Seins, — oder ist es nur Schein, individuell und augenblicksbedingte Sinnenbetörung?

In den *ersten* der vier sechszeiligen *Strophen* geht der Dichter streng nach dem in den mittelalterlichen Poetiken ausführlich behandelten Prinzip der Amplificatio vor, und zwar so, dass den beiden evokatorischen Worten «pasturella» und «boschetto» je ein Strophenteil (mutazione) zu zwei Versen gewidmet ist, während der Abgesang (volta), der rhythmisch und musikalisch die thematische Eingangsstrophe wiederholt, die dort angekündigte Verwandlung und Verklärung der sinnlichen Erscheinungswelt zum grossen Gesang ausweitet. In der Amplificatio der «pasturella» (Vers 1—2) wird die französierende, aristokratisch-fremdländisch tönende Form wieder aufgenommen durch das ähnlich idealisierende «cavelli» (statt capelli), das Element des Anmutigen in den neuen Verkleinerungs- und Koseformen «biondetti» und «ricciutelli» mit leicht scherzhaftem An-

flug fortgesetzt, die ihrerseits dem in seiner Form dazu praedestinierten Hauptwort «cavelli» ihren Charakter mitteilen. Der Charakter des einmalig, persönlich Erlebten (trovai) wird beibehalten, aber imperfektisch beschreibend abgeschwächt in «avea». Im zweiten Vers — wie im entsprechenden Vers des Refrains — verschwindet es ganz; das Zeitwort fällt weg, der schauende Dichter verschwindet, geht auf im Zauber der Erscheinung. Das «cera rosata» wirkt wie ein zart abgetönter Widerschein des Sterns (più che la stella); zwischen den «cavelli biondetti e ricciutelli» und der «cera rosata» eingebettet, nicht als Schlusseffekt, sondern im Zentrum, leuchtet dann der Ausdruck des anmutigen Gesichts der kleinen Hirtin auf und damit der Eindruck, den sie im Dichter auslöst: «e gli occhi pien d'amor». Es genügt, die Wortstellung zu ändern und diesen Ausdruck an das Versende zu setzen, wo man ihn logischerweise erwarten würde, um zu sehen, wie dadurch die in sich geschlossene Anmut des Bildes gebrochen wäre.

Die kleine Hirtin ist nicht eine für sich dastehende Erscheinung, sie ist ein Teil der ganzen Natur, in welche ihr Anblick den Dichter versetzt. Die zwei Verse (3—4) der Amplificatio dieser Natur, des «boschetto», sind genau so konstruiert wie die Amplificatio der «pasturella»: anfangend mit der scherzhaft tändelnden Grazie des Diminutivs (verghetta) im ersten Vers, die wie oben von einem gemächlich beschreibenden Imperfekt (pasturava) gestützt wird und gleichzeitig, unseren Blick zu den Lämmern leitend, das Bild der kleinen Schäferin erweitert zu dem, was sie umgibt und mit dem sie innig verbunden erscheint, zu dem was ihr Hirtenstab gleichsam vor uns erstehen lässt:

con sua verghetta pasturav'agnelli

Und wieder verwandelt sich das anmutige Allegretto des ersten Verses in ein statischeres Largo im zweiten: das aktive Zeitwort (pasturava) wird abgelöst durch ein passives, wobei der Uebergang auch klanglich, durch das Vorherrschen des «a» im Gegensatz zum vorherigen «e» betont wird:

e, scalza, di rugiada era bagnata

Die kleine Hirtin schafft nicht mehr die Atmosphäre, die sie

umgibt, sie wird von ihr durchdrungen, was ihr einen unaussprechlichen Duft frischer Natur verleiht, dem das erzitternde Herz des Dichters nicht mehr widersteht. Damit ist die schon erwähnte Verwandlung und Verklärung der Erscheinung angetönt, die der Abgesang der Strophe zu vollem Ausdruck bringen wird. Die kleine Hirtin, die beinahe eins geworden ist mit der frischen Natur, in Wiederaufnahme jenes so innig im Bild eingeschlossenen «e gli occhi pien d'amor», erhebt ihr Lied, wie mitgerissen von der im Morgentau gebadeten, in Erwartung erzitternden Natur:

cantava come fosse 'nnamorata

— wobei freilich im «come fosse» das leicht Zögernde, Zweifelnde des Dichters noch mittönt, das zuerst in jenem «al mi' parere» so dämpfend ungläubig angeklungen hatte. Aber schon der breite Reim in -ata, ein zweites Mal «cera rosata» und «era bagnata» wiederaufnehmend, hat etwas Unwiderstehliches bei seinem dritten Erscheinen: Die kleine Hirtin ist erfasst von einer Gewalt, die sie zu einem Instrument der Natur macht. Und dies bricht aus in jenem letzten Vers der Volta, mit dem vierten Reim auf -ata, dem vor der langen musikalischen Pause stehenden «adornata», wo sie wie ein geschmücktes, im Rausch sich ergebendes Opfer all der Freude erscheint, die die Natur aus ihr schöpfen will. Nicht mit Schönheit ist sie geschmückt, sondern mit Freude, mit der Freude, die sie geben will durch Selbsthingabe.

Die kleine Hirtin ist nunmehr schicksalshaft verwandelt in ein Symbol freudiger und tiefster Wollust, — Werkzeug, freudiges Opfer der Liebe. Und mit dem magischen Wort «amor» grüsst sie denn der Dichter gleich ohne Zögern im ersten Vers der *zweiten Strophe:*

D'amor la salutai 'mantenente.

Wer weiss, ob der Dichter in jenes «mantenente» nicht einen dunkel mitklingenden etymologischen Sinn legte, uns halb bewusst an ein «Erfassen mit der Hand» denken lassend? Dann würden sich die Momente mit drängender Hast folgen: 1. la salutai — tenendola colla mano, — 2. e domandai. Auf jeden Fall setzt sich dieses Mal (im Gegensatz zur ersten Strophe) die Handlung auch im zweiten Vers des ersten

Strophenteils ungestüm fort. Was fragt er? — «S'avesse compagnia?» Der Dichter muss gefühlt haben, dass die kleine Hirtin verliebt ist. Im allgemeinen denkt man gleich: Verliebt in wen? — Das dürfte wohl hier kaum die richtige Deutung sein. Sonst wäre die Frage, die er stellt, für ihn sinnlos, Ausdruck reiner Neugierde. «Innamorata» bedeutet hier wohl eher «von Liebe erfasst», von jenem Gefühl, das ihr von der erwachenden, erwartungsvollen, taufrischen Natur kommt. Und so versteht ihn in der Tat die kleine Hirtin, wie wir aus ihrer Antwort ersehen werden.

Dem ersten Strophenteil, der ganz männlich heftig drängender Wunsch ist, entspricht der zweite voll weiblich weicher Hingabe. Auch hier geht die Bewegung wieder durch die beiden Verse; aber sie ist nicht heftig, gewaltsam, sie wird gleich im ersten Vers gedämpft durch das in der Bedeutung wie im Klang mildernde Adverb:

ed ella mi rispuose *dolcemente*
che sola sola per lo bosco gïa

— wobei das «sola sola» beim Hörer ein schelmisches Lächeln hervorruft angesichts jener betonten Einfalt, die zur Eroberung einlädt.

In der traditionellen französischen und provenzalischen Pastourelle wehrt die Hirtin meist die Zudringlichkeiten des Ritters ab und lässt sich nur allmählich betören, — oder dann ruft sie gar den geliebten Hirten und die Brüder zu Hilfe. Nicht so die junge Hirtin Cavalcantis, die ganz Erwartung beglückender Liebe ist. Und wie der Abgesang der ersten Strophe den entscheidenden Schritt auf dem Weg zur Metamorphose der anmutigen Schäferin in jene «Gestalt geschmückt mit aller Freude» brachte, so wird die Volta der zweiten Strophe zum köstlich naiven Ausdruck ihrer vollen Unterwerfung unter das grosse Gesetz der Natur, in Worten von einer raffinierten und zugleich kühn hemmungslosen Einfalt, die den Finger mahnend hebt und ganz ernst und gewichtig dem Ritter ihren Seelenzustand offenbart, mit einer kindlichen Zutraulichkeit, die wahrlich auch ihn rühren muss:

e disse: sacci, quando l'augel pia
allor disia — 'l mio cor drudo avere.

Es ist wohl kaum nötig, darauf hinzuweisen, wie das provenzalisierende «augel» auch hier das ganze Bild in die Atmosphäre des idealisierenden Liebestraums erhebt.

Die *dritte Strophe* ist ganz erfüllt von jener elegant spöttischen Sinnlichkeit, die etwa sechzig Jahre später in Giovanni Boccaccio ihren Meister finden sollte. Der Zauber ist gebrochen. Der Ritter, der Dichter, ist von ihm nicht erfasst, — er tritt heraus aus dem magischen Kreis des zarten Liebesfrühlings, das in ihm der Vers «In un boschetto trova' pasturella» hatte aufleuchten lassen. Er wird zum zynischen Zuschauer und Geniesser. Dies scheint im ersten Strophenteil erst zwischen den Zeilen durch. Er geht scheinbar auf das reizende Spiel ein:

> Poi che mi disse di sua condizione
> e per lo bosco *au*gelli *au*dio cantare

Auch er provenzalisiert. Aber im zweiten Strophenteil erscheint gleich das fatale «*fra me stesso* diss'io», gefolgt von jenem «gioia *pigliare*». Anstatt sich dem Zauber des Orts und des Augenblicks hinzugeben, will er n e h m e n, und die zwei Verse des Abgesangs, die Bescheidenheit und Ehrerbietung vortäuschen (*sol* di baciare e d'abbracciare), wo niemand Zurückhaltung und Bescheidenheit verlangt, lassen ihn eine armselige Figur spielen. Er hat gar nichts verstanden von dem Kostbaren, das sich hier abspielt, er ist ein plumper Städter in dieser zauberhaften Naturatmosphäre.

Um so rührender und überwältigender ist die *letzte Strophe*. Die kleine Hirtin, unschuldiges Wesen, ganz dem Gefühl hingegeben, das ihr die frühlingshafte Natur eingeflösst, gibt nicht seinem listig plumpen Drängen nach; sie kokettiert nicht wie ein Dämchen von der Stadt, sie wehrt sich nicht, sie lässt sich nicht erobern. Sie zeigt sich dadurch viel stärker, viel elementarer in ihrer treuherzigen Reinheit. Die drei Zeitwörter der ersten drei Verse kennzeichnen ihr Handeln:

> Per man mi *prese* d'amorosa voglia
> e *disse* che donato m'avea 'l core:
> *menommi* sott'una freschetta foglia.

Die Vorvergangenheit des so ausdrucksvollen «donato» lassen sein «sol di baciare e d'abbracciare» geradezu lächerlich erscheinen. Im folgenden «menommi» hört man so recht die elementare Gewalt des grossen Liebesbegehrens, das durch die Reime in -oglia hindurchtönt. Und auch der ganz passiv gewordene «Eroberer» wird ergriffen von dieser dynamischen Kraft, die sich der kleinen Hirtin nur als einer süssen, willigen Mittlerin bedient. Der Besiegte ist er. Die Zeitwörter, die den Dichter nun kennzeichnen, sind in der Tat alle passiv empfundener Art: «là dov'io *vidi* — e *senti* — che dio d'amore parvemi *vedere*». Der schlaue, überlegene, zynische Ritter, der so stolz war auf seine Verführerkünste, wird zur süssen Freude (gioia e dolzore) mitgerissen; nicht durch seine Ueberlegenheit erlangt er sie, sondern durch die liebreiche Kraft eines Wesens, das sich ganz hingibt. Er wird gefangen von jenem Zauber, der ihn glückhaft erahnen lässt, was es bedeutet, sich ganz zu vergessen und eins zu werden mit der liebenden Natur: Statt einer Freude, die er sich schafft, ist es eine Freude, die i h n erfasst und mitreisst. Und man spürt sein Staunen: Er fühlt den G o t t, — wenigstens g l a u b t er ihn zu sehen:

che dio d'amore — parvemi vedere.

Mit diesem «parvemi vedere» wird jenes «come la stella — bella *al mi' parere*» wieder aufgenommen und lässt ein letztes Mal jene gewisse unterirdische Trauer fühlen, des Nicht-Sicher-Seins, dass es die wahre Freude sei, der wahre Gott der Liebe, von dem die kleine Hirtin seit der zweiten Strophe durchdrungen ist.

Die ganze Ballata ist eine einzigschöne Phantasie des schmerzlich subtilen Dichters, den wir in Cavalcanti kennen, ein Ausdruck seines qualvollen Verlangens, wie die einfachen, reinen Wesen der Natur die «Freude» zu finden auf dem Grunde des Sinnengenusses, den die Natur in ihrer süssen Anmut bietet, — entzückendes Wagnis, auf dessen Grund die tiefe Traurigkeit erzittert, jener kindlichen Unschuld nicht fähig zu sein, die sogar die Sinnenlust rein macht, welche ihm das Aufgehen im All bedeuten würde.

Im Werke Guido Cavalcantis ist diese Pastourelle, wie

gesagt, ein Einzelfall. Die Liebe zeigt bei Cavalcanti, wie auch Figurelli trefflich nachwies, zwei verschiedene Aspekte; und die Tatsache, dass sie sich oft überschneiden, hat seiner poetischen Persönlichkeit etwas Widerspruchsvolles verliehen. Ein Aspekt ist derjenige der Liebe, die den Menschen adelt und erhebt zur erhabenen Sphäre der Idee, ein platonischer Aspekt, den wir schon bei den Trobadors finden, und der dann in Italien vor allem von Guinizelli und von Dante weiterentwickelt wurde. Der andere, bei Cavalcanti vorherrschende, ursprünglich wohl auf Ovid und die Antike zurückgehende, ist der Aspekt der Liebe als Leidenschaft, die Tränen, Schmerz und Verzweiflung bringt. Der Zusammenstoss zwischen diesen zwei Aspekten — und hier hat die Kritik vielleicht nicht immer klar gesehen — ist das Seelendrama Cavalcantis. Figurelli z. B. sieht, statt Drama, Missklang und versteht nicht, wieso, nach Annahme der adelnden Liebe durch den Dichter, ihn die Zerstörung der Sinnenwelt nicht beglückt, indem sie ihn von allem Unreinen befreit. Er verwundert sich, dass die Liebesfreude Cavalcanti nicht von der Liebe als solcher kommt wie bei Guinizelli und bei Dante, sondern von der mitleidigen hohen Frau.[1]

Hier liegt nun die ganze Tragik Cavalcantis. Ihm gelingt es nicht wie seinem Lehrer, dem «primo Guido» (Guinizelli) und dem jüngeren Freund Alighieri, seine Liebe ganz zu vergeistigen. Und wenn es seinem Geist gelingt, so widersteht das Herz, — wie wenn es sagen wollte: Diese engelhafte Kreatur, die die Phantasie erschuf aus einer irdischen Frau, hat mit der Verwandlung etwas verloren, das ihn früher innerlich erzittern liess, jenes gewisse elementare Gefühl, das er mit Versen wie den folgenden ausdrückt:

> Ella mi fere sì quando la sguardo
> ch'i sento lo sospir tremar nel core;
> (Ball.: *Li occhi di quella gentil foresetta.*)

Sein Geist begreift, dass in solcher Leidenschaft nicht die Seligkeit liegt, aber das Herz unterwirft sich nicht, und dieses Herz muss sterben vor der Vision der Seligkeit, die der

[1] o. c., S. 264, 268.

Geist geschaffen hat. Es gibt ein Sonett Cavalcantis, das dieses schmerzliche Drama in herzzerreissende Worte formt:

L'anima mia dolente e paurosa
piange ne li sospir che nel cor trova
sì che bagnati di pianti escon fore.

Allor par che nella *mente* piova
una figura di *donna pensosa*
che vegna per veder morir lo core.
(Son.: *S'io prego questa donna.*)

Aber hatte denn Dante dieses Drama in sich nicht auch gefühlt? Zweifellos hat er es gefühlt, denn es ist das ewige Drama zwischen Liebe und Leidenschaft. Und wir finden ohne Mühe in Dantes Lyrik zahlreiche Verse, die diesen inneren Zwiespalt widerspiegeln. Aber Dante gelingt es, das unvermeidliche Element der Leidenschaft in der Liebes-leiden-schaft zu besiegeln, oder besser gesagt, ihm gelingt es, diese Leidenschaft zu verwandeln, sie aufgehen zu lassen in den Eros, in die adelnde Liebe, indem diese das Trübe, Triebhafte der Leidenschaft läutert und zugleich damit der adelnden Liebe, der Liebe zum Göttlichen jener leidenschaftliche Ton verliehen wird, der den Dichter so sehr der Extase des Gläubigen nähert. In Cavalcanti dagegen bleibt diese adelnde Liebe meist mehr Verstandes- als Gefühlsintuition. Ihre Schöpfung, die «donna pensosa», sieht das Herz verdorren, sie ist sein Tod.

Damit erhält auch der berühmte und so umstrittene Passus in der *Divina Commedia (Inferno* X, 61—63) eine neue Erklärung, jene mitleidvolle Charakteristik, die Dante von seinem grossen Freund gibt, als ihn Cavalcantis Vater im sechsten Höllenkreis frägt, warum ihn Guido nicht begleite. Dante antwortet: Ich komme nicht aus eigener Macht; jener, der dort wartet, führt mich:

Da me stesso non vegno:
Colui ch'attenda là, per qui mi mena.

Dieser «colui» ist Vergil, und Dante fährt fort:

Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno

— «ihn, den Euer Guido vielleicht zu wenig achtete».

Die verschiedenen Kommentatoren, D'Ovidio, Baldi, Del Lungo u. a. m., wollen dieses «disdegno» mit einer Abneigung, mit einem Mangel an Achtung Guidos erklären; gegenüber der grossen Gestalt des Dichters der *Aeneis* die einen, gegenüber der klassischen Dichtung im allgemeinen die anderen, mit einer Unfähigkeit, Vergil als Propheten des Christentums zu verstehen die dritten, welche Guidos epikuräische oder averroistische Weltanschauung betonen. Ihnen allen fehlen aber jegliche Beweisstücke. Der richtigen Erklärung näher scheint uns Figurelli [1] zu kommen, wenn er hervorhebt, dass es sich ja um Dantes Vergil handelt, der von sich sagt:

> Da me non venni:
> donna scese dal ciel, per li cui preghi
> de la mia compagnia costui sovvenni
> (Purg. I, 52—54),

also ein Vergil als Symbol der vom Glauben geleiteten menschlichen Vernunft. Dieser Vergil ist für Dante, gerade als der Dichter der *Aeneis*, jener vom Göttlichen erleuchtete Geist, der ganz durchdrungen ist vom Gefühl, dass alle Kräfte des Menschen, auch diejenigen der Leidenschaft, zu höchstem Ziele streben müssen. Die Auffassung Figurellis weiter ausbauend, möchten wir sagen: Es ist jener Vergil, der den Geisteshelden Aeneas schuf, welcher Dido verlässt, um das römische Imperium zu gründen und auf diesem schweren Weg von seiner hohen Mission erfüllt wird im Anblick der Schatten des Hades. — Dante, mehr als jeder andere, war geschaffen, das Seelendrama des Freundes zu verstehen, es in all seiner schmerzlichen Grösse nachzufühlen, die er in jenem «*forse* cui Guido vostro ebbe a disdegno» ausdrückte. Dass er es gefühlt hatte und noch fühlte, als er die *Divina Commedia* schrieb, das sehen wir aus der Francesca-Episode, die wie eine Antwort klingt auf die Pastourelle Cavalcantis. Die Leidenschaft der Francesca da Rimini ist jener Teil, den Dante in sich besiegt hat, aber besiegt um welchen Preis! Noch beim Nachfühlen von Francescas Drama ist Dante erschüttert, und als sie die tragische Erzählung beendet hat, da fällt er hin wie ein toter Körper:

[1] o. c., S. 243 ff.

e caddi come corpo morto cade

Jede Liebe enthält in sich die Seligkeit und die Hölle, und nicht umsonst fragt Dante Francesca:

a che e come concedette amore
che conosceste *i dubbiosi desiri.*

Auch Francesca hat die Liebe gefühlt mit all dem, was sie Adelndes enthält:

Amor che al cor gentil ratto s'apprende

aber von solchem Anfang ausgehend, der alle Möglichkeiten in sich barg, was wurde aus ihrer Liebe? Nicht «amor che nella *mente* mi *ragiona»,* sondern «amor *prese* costui *della bella persona* — che mi fu tolta», Liebe zur schönen vergänglichen Gestalt, und damit:

Amor che a nullo amato amar perdona

als solche konnte die Liebe nur zu tragischem Ende führen:

Amor condusse noi ad una morte

Wenn sie diese Liebe wieder aufleben lässt in der schmerzlich unauslöschlichen Erinnerung, so kann Francesca nur Tränen finden:

E farò come colui che piange e dice

Es ist die Liebe, die Tränen und Schmerzen und Verzweiflung bringt, die Leidenschaft, die Guidos Lieder beherrscht und der er, innerlich sich sträubend, sie zu vergeistigen, immer wieder ihr beglückendes Element zu entlocken sucht, bis ihm seine entzückende und doch von innerstem Zweifel durchdrungene Pastourelle gelingt, die dieser Leidenschaft die Schönheit lässt, sie aber der tragischen Töne beraubt. Und doch muss er das Lied schliessen mit jenem alle Gegensätze in sich schliessenden Vers:

che dio d'amore — parvemi vedere.

Wie denn die reimverbundenen Schlussverse jeder Strophe:

più che la stella — bella al mi' parere
er' adornata — di tutto piacere
allor disia — 'l me' cor drudo avere
e d'abbracciare — le fosse 'n volere
che dio d'amore — parvemi vedere

genügen, um die zarte Schöpfung in uns noch einmal aufleuchten zu lassen und uns zu zeigen, wie dieses Kleinod im Lichte der grösseren Zusammenhänge erst in seinem vollen zitternden Glanz erstrahlt, gleich einer anmutigen kleinen Wolke, die über einen Vulkan hinzieht, — einen Augenblick lang glutvoll beleuchtet auf ihrer zauberhaften Reise in ein fernes Traumland, das am Gegenpol der adelnden Liebe Dantes und Guinizellis liegt. Diese Traumreise aber ist um so entzückender, als wir die Zerbrechlichkeit der Illusion spüren, die ihr Ziel bedeutet. Immer wieder taucht das Traumland auf in Guidos Liedern, für einen Augenblick, in keinem aber erfüllt es das ganze Lied und gestaltet es zur zarten und doch unsterblichen Harmonie wie in der Pastourelle.

DAS TAGELIED HEINRICHS VON MORUNGEN

Von Kurt Ruh.

‚Owê, sol aber mir iemer mê
geliuhten dur die naht
noch wîzer danne ein snê
ir lîp vil wol geslaht?
der trouc diu ougen mîn:
ich wânde, ez solde sîn
des liehten mânen schîn,
dô tagete ez.‘

‚Owê, sol aber er iemer mê
den morgen hie betagen?
als uns diu naht engê,
daz wir niht durfin klagen:
«owê, nu ist ez tac»,
als er mit klage pflac
do er jungest bî mir lac.
dô tagete ez.‘

‚Owê, si kuste âne zal
in deme slâfe mich.
dô vielen hin ze tal
ir trêne nider sich,
iedoch getrôste ich sie,
daz si ir weinen lie
und mich alumbevie.
dô tagete ez.‘

‚Owê, daz er sô dicke sich
bî mir ersehen hât!
als er endahte mich,
sô wolte er sunder wât
mich arme schouwen blôz.
ez was ein wunder grôz
daz in des nie verdrôz.
dô tagete ez.‘

(Oh weh! soll mir niemals mehr durch die Nacht leuchten, weisser denn Schnee, ihr zierlicher Leib? Der trog meine Augen: Ich wähnte, es sei der Schein des lichten Mondes. Da tagte es.

Oh weh! soll er niemals mehr den Morgen hier erleben? Möge die Nacht uns schwinden, ohne dass wir klagen müssen: «Oh weh, nun ist es Tag!» — wie er klagte, als er jüngst bei mir lag. Da tagte es.

Oh weh! sie küsste mich im Schlafe sonder Zahl. Da rannen ihre Tränen hernieder. Doch tröstete ich sie, dass sie abliess vom Weinen und mich allumfing. Da tagte es.

Oh weh! dass er mich nicht genug betrachten konnte! Als er die Decke von mir zog, da wollte er mich Arme ohne Hülle schauen. Es war ein grosses Wunder, dass er dessen nicht müde wurde. Da tagte es.)

Es ist der Ton der Elegie, der den Rhythmus dieses Gesanges trägt, die schwebende, ja monotone Getragenheit, die das Wesen aller Klage ausmacht. Das schon im Mittelalter so banale Wörtchen «owê» bekommt hier wieder, gleichsam ein unveränderlicher Kontrapunkt, die Stärke und Fülle schicksalshafter Wörter, die durch ein ganzes Gedicht hindurchzutönen vermögen. Ist das «owê» nur dumpfer Klang, so das zweite Refrainwort «dô tagete ez» das Wort zu diesem Klange, die Deutung des Schmerzenslautes. Der Schmerz ist, weil es tagt, und Tag bedeutet Trennung.

Wir haben ein Tagelied vor uns, jenes so eigenartige und vielbesprochene Blatt im Buche des Minnesanges, das von der Trennung der Liebenden bei heranbrechendem Tage singt. Der Kenner weiss um die besondere Stellung dieses Liedes innerhalb der Gattung: Der Dichter verzichtet auf den Wächter, ja auf das Weckmotiv überhaupt. Noch mehr: Er lässt den unvermeidlichen Rahmen fallen, der das nächtliche Beisammensein der Liebenden als heimliches und unerlaubtes hinstellt. Diese stoffliche Abstraktion macht die einzigartige «Reinheit» des Gedichtes aus, durch die es sich vor allen andern Tageliedern auszeichnet.

Schon der Formtypus des Liedes prägt den Grundgehalt: Trennung. Er stellt einen sogenannten «Wechsel» dar. Sonst hat das Tagelied die Form, die sich gleichsam als die naturgegebene anbietet: das Zwiegespräch, die Form lebendiger Unmittelbarkeit. Morungen wählt zu unserer Ueberraschung den Wechsel. Mann und Frau äussern sich «im Wechsel» monologisch. Es ist die wirklichkeitsfernste Form, die sich denken lässt und die zudem in der Zeit Morungens schon etwas altmodisch anmuten musste — der Dichter hat sie sonst nur noch einmal angewandt (M. F. 130, 31). Gewiss kann es kein Zufall sein, dass er hier nach ihr greift. Er erkannte in ihr die Form der Trennung: Trennung nicht als unmittelbaren Vollzug, sondern als Getrennt s e i n. Dieses ist so tief und schwer, dass die Du-Anrede sinnlos wird. Kein Gespräch, sondern zwei Monologe, die in ihrer formalen Uebereinstimmung (worin wir die Wesenseinheit der Liebenden versinnbildlicht erkennen mögen) gleichsam nebeneinander her laufen. Sie treffen sich, wenn das Bild zweier paralleler Linien gestattet ist, erst im Unendlichen, das heisst weit, weit zurück oder weit, weit in der Zukunft. Der ferne Fluchtpunkt ist das Liebeserlebnis. Der Vers «dô er jungest bî mir lac» spricht nicht dagegen, denn er hat kein Gewicht, schwingt nicht nach wie das «Owê, sol aber ... iemer mê», welches das ganze Geschehen in eine tiefe Vergangenheit zurückschleudert.

Der Wechsel ist als Form des Getrenntseins auch die Form der Erinnerung. Es ist uns, als erreichten wie aus weiter Ferne zwei Stimmen unser Ohr, echohaft-unwirklich widerhallend. Und unmittelbar tritt auch das Bild, das sie in traumhafter Helle auferstehen lassen, zurück. Erinnerung macht das Erlebnis wohl rein und durchsichtig, aber das Bewusstsein des Entrücktseins und des Verlorenhabens begleitet sie wie ein Schatten. Sie überwindet nur scheinbar die Zeit, sie macht diese erst recht fühlbar, sie ist Bewusstwerden der zeitlichen Räume.

Der stofflichen Abstraktion, von der wir zuerst sprachen, entspricht somit eine Art Abstraktion der Raum-Zeit-Struktur, und es ist das Wunder dieses Tageliedes, dass gerade durch diese Entkleidung von aller realen Unmittelbarkeit

die wesensgemässe Unmittelbarkeit, deren jedes Kunstwerk bedarf, hervorblüht.

Als Klang haben wir das Gedicht bis jetzt vornehmlich gehört, und so erleben wir es wohl zuerst. Es ist aber auch Bild.

Owê, sol aber mir iemer mê
geliuhten dur die naht
noch wîzer danne ein snê
ir lîp vil wol geslaht?
der trouc diu ougen mîn:
ich wânde, ez solde sîn
des liehten mânen schîn.

Bild von renaissancehafter Reinheit, unerhört unter allem, was da Minnesang heisst. Sollen wie nach «Vorbildern» suchen und sie vielleicht mit Schwieterung im Ovid, mit Brinkmann in einer zotenhaften Vagantenstrophe finden? Nur positivistischer Unverstand konnte hier nicht an ein Bild glauben, das reinem Schöpfertum entstiegen ist. Durch die Ferne der Erinnerung erstrahlt es nah und greifbar, ewig gegenwärtig.

Noch mehr: In der letzten Strophe beginnt der plastische Leib gleichsam zu atmen, wird Geschöpf. Wahrlich, es wird uns immer wunderbarer, dieses Gedicht! Wie klingt das nur? Ist das noch Mittelalter? Was taucht da für ein Wesen auf? Was für ein Seelengrund öffnet sich? — Nicht ganz nebensächlich ist hier eine philologische Frage: Die Lesart «mich arme» für das handschriftlich allein überlieferte «mîn arme». Ich habe mich unbedenklich für die erste entschieden und habe da wenigstens den besten Morungenkenner, Carl von Kraus, hinter mir. «Mîn arme» scheint eine Fälschung oder Abschwächung eines Schreibers zu sein, dem das Bild offensichtlich zu kühn erschien. Die Richtigkeit dieser Lesung beweist die erste Strophe zur Genüge, wo tatsächlich ihr «lîp» durch die Nacht leuchtet. Wenn sich die meisten Editoren dennoch für «mîn arme» entschieden haben, so dürfte sie dazu in erster Linie ein stilistischer Einwand bewogen haben: Das klingt ja nach — Goethe! Ist aber nicht die ganze Strophe gretchenhaft, wenn wir so sagen dürfen, und insbesondere «ez was ein wunder grôz daz in des nie

verdrôz»? Berühren diese Verse nicht die gleiche Saite, die das korrigierte «mich arme» zum Schwingen bringt und die zunächst so verräterisch klingt?

Gestehen wir es uns ruhig ein: Es ist die urweibliche Seele, die sich uns hier — zum erstenmal in deutscher Lyrik — unmittelbar als solche verrät, jene Frauenseele, die ganz Unschuld, Hingabe, Demut ist, erfüllt vom so naiven und doch so abgründigen «Begreife nicht, was er an mir find't». Eine Missdeutung ist es ferner, hier an «Niedere Minne» zu denken, d. h. an eine Aussage oder Andeutung über den Stand der Geliebten. Das hiesse die reinste und genialste Intuition leugnen, die weibliches Empfinden schlechthin aufblitzen lässt.

Die Einwände, die gegen solche Deutung erhoben werden, sind mir bekannt. Sie entspringen einer Doktrin, die eine unerschütterliche Grenze zwischen mittelalterlicher und moderner Dichtung gezogen hat. Sie behält jedoch nur unbedingte Geltung für allgemeine Feststellungen. Der deutsche Minnesang ist von jeher allzu einseitig als Ganzes betrachtet worden, wozu das Stichwort «Gesellschaftsdichtung», die verführerische Erkenntnis: «Der Inhalt ist gegeben», die Berechtigung zu geben schien. Man gewöhnte sich so, das Einzelkunstwerk in der fatalen Rolle des Beispieles zu sehen.

Morungens Tagelied bestätigt mir erneut den letzten Endes überzeitlichen Charakter aller grossen Kunst.

ZUR BEDEUTUNG DES BILDLICHEN AUSDRUCKS IM WERKE HEINRICH VON KLEISTS

Von Paula Ritzler.

Dadurch, dass Kant die Wirklichkeit zu einem nicht fassbaren «Ding an sich» gemacht hat, hat er Kleist das Gegenüber genommen, das Du, zu dem sein überströmendes Ich hindrängt. Von nun an ist Kleist ein Einsamer; und zwar nicht ein Einsamer aus Wahl wie etwa Schiller, sondern Kleist ist aus Not einsam; und deshalb drängt er aus dieser Einsamkeit heraus. Denn die Tatsache, dass es kein fassbares Gegenüber gibt, ist nur dem Denker Kleist erschreckend klar geworden, sein nach liebender Hingabe drängendes Gefühl aber glaubt trotz allem an die Möglichkeit, das Gegenüber zu fassen. So werden seine Dramen ein unablässiges Suchen liebender Menschen nach dem Du, ja oft ein Erzwingen des Du, sei es durch List wie im *Amphitryon,* oder durch Gewalt wie in der *Penthesilea.* Und sowohl Jupiter als Penthesilea sind Einsame, von der Wirklichkeit Ausgeschlossene, die mit der dem Einsamen eigenen Gewalttätigkeit zum Du hindrängen.

Die Sehnsucht nach dem Gegenüber, dem Objekt, verrät sich nun auch in dem ausserordentlich häufigen Vorkommen von Bildern in Kleists Sprache. Denn im Bild steckt ja ein Stück der objektiven Welt. Und auch die Tatsache, dass das Subjekt sich bei Kleist nicht mit dem Objekt verbinden kann, offenbart sich bei einer Betrachtung des bildlichen Ausdrucks in Kleists Werk. Denn da im Bild ein Stück der objektiven Welt steckt, so lässt sich daran, wie sich das Bild in die Sprache des Dichters einordnet, Wesentliches über das Verhältnis des Dichters zur Welt herauslesen.

Wenn es z. B. in Eichendorffs *Mondnacht* heisst:

> Und meine Seele spannte
> Weit ihre Flügel aus

so gibt das aus der äussern Welt stammende Bild vom Ausspannen der Flügel der Bewegung der Seele die ganze Dichte,

die das Sinnliche vor dem Geistigen voraus hat. Zugleich aber erhält die Vorstellung vom Ausspannen der Flügel einen tiefern Sinn aus dem Bereich des Geistigen. So bildet also der Ausdruck eine Synthese von Sinnlichem und Geistigem. Dies ist deshalb möglich, weil die sinnliche Welt Eichendorff entgegen kommt. Sie dringt in sein geistiges Sein ein und schenkt ihm einen Körper, wodurch sie ihrerseits beseelt wird.

Umgekehrt ist das Verhältnis etwa beim jungen Goethe. In seinem auf die ganze Welt überströmenden Ichgefühl gibt er in *Mahomets Gesang* dem Wasser von seiner Seele: Der Fluss jauchzt, tanzt usw. (alles Verben aus dem Bereich des Menschlichen!). Goethe beseelt also das Objekt. Das Resultat aber ist dasselbe wie bei Eichendorff: ein aus dem Ineinander von Ich und Welt, von geistigem und sinnlichem Dasein entstandenes Drittes, das die Schönheit beider in sich vereinigt.

Ein solch gegenseitiges Sichdurchdringen von Ich und Welt (die im allgemeinen am häufigsten auftretende Form des Bildes!) findet sich nun bei Kleist nur sehr selten. Weitaus die Mehrzahl seiner bildlichen Ausdrücke sind Vergleiche. Und diese im allgemeinen wenig gebrauchte und oft als undichterisch geltende Bildform wird bei Kleist zum adäquaten Ausdruck seines Wesens, und darum wirkt sie hier schön.

> Still sass ich, rührte nicht ein Glied,
> Wie eine Taub in Kindeshand S. 19

> Schaut, wie das Mädchen funkelt, wie es glänzet!
> Dem Schwane gleich, der, in die Brust geworfen,
> Aus des Kristallsees blauen Fluten steigt! S. 488

Hier haben wir kein Ineinander von Innen und Aussen. Mit den Vergleichspartikeln «wie» oder «gleich» wird die objektive Welt lediglich an die subjektive herangezogen; aber gerade diese selben Wörter halten die beiden Welten auch voneinander getrennt. (Im zweiten Beispiel steht sogar noch die Satzgrenze trennend dazwischen.) Bild und abstrakter Ausdruck verschmelzen nicht ineinander. Das Bild des Schwans, «der, in die Brust geworfen, aus des Kristallsees blauen Flu-

ten steigt», bleibt völlig in sich geschlossen, ist nur Aussenwelt, nur Objekt, während z. B. der Fluss in *Mahomets Gesang* Aussen und Innen, Objekt und Subjekt zugleich ist. Und ebenso bleibt die andere Seite des Vergleichs: «Still sass ich, rührte nicht ein Glied», in sich geschlossen. Der abstrakte Ausdruck verschmilzt nicht mit dem Bild von der Taube, sondern die «Taub in Kindeshand» ist ein in sich geschlossenes Stück Welt, das neben dem ebenfalls in sich geschlossenen abstrakten Ausdruck steht.

Der Grund dafür, dass die subjektive und die objektive Welt bei Kleist bloss nebeneinander stehen, dass sie nicht ineinander übergehen können, liegt in der Verschiedenheit dieser zwei Welten. In Kleists Welt gelten andere Dimensionen als in der wirklichen Welt; Kleists Welt ist stärker, intensiver. Die Form des Vergleichs verrät dies deutlich. Eine sehr grosse Zahl der Vergleiche hat nicht die Struktur $A = B$, sondern $A > B$.

> O ihrer (Alkmenens) Worte jedes ist wahrhaftig,
> Zehnfach geläutert Gold ist *nicht so wahr.* S. 203

Alkmenens Worte sind also nicht ebenso wahr, sondern noch wahrer als «zehnfach geläutert Gold».

> Der Hirsch, der, von der Mittagsglut gequält,
> Den Grund zerwühlt, mit spitzigem Geweih,
> Er sehnt sich *so begierig nicht,*
> Vom Felsen in den Waldstrom sich zu stürzen,
> Den reissenden, als ich, jetzt, da du mein bist,
> In alle deine jungen Reize mich. S. 505

Aus dieser Form des Vergleichs geht hervor, dass es in der wirklichen Welt nichts gibt, das den Massen von Kleists Welt entspräche. Das Du, nach dem er sich sehnt, steht seinem eigenen Ich an Intensität stets nach. Kleists Welt verhält sich zur wirklichen Welt wie der Gott Jupiter zu Alkmene oder Penthesilea zu Achill. Erst damit haben wir Kleists Einsamkeit in ihrem vollen Ausmass erkannt. Nachdem ihm der Zugang zum Du genommen war, ist er in seiner Einsamkeit gewachsen — über die Dimensionen der wirklichen Welt hinaus; und durch diesen Höhenunterschied wird ihm das Wieder-

finden des Du noch mehr erschwert. Auch Jupiter kann ja nur Alkmenens Gott sein, aber nicht ihr Geliebter.

Die obigen Beispiele sind aber noch in anderer Hinsicht aufschlussreich. Es heisst nicht: ich sehne mich begieriger als der Hirsch, sondern «der Hirsch, . . . er sehnt sich so begierig nicht . . . als ich . . .». Durch diese negative Ausdrucksweise kommt der Gegensatz zwischen subjektiver und objektiver Welt viel stärker zum Ausdruck, als es durch den blossen Komparativ der Fall wäre.

Diese negative Form des Vergleichs ist Kleist sogar so vertraut, dass er sie sehr oft auch da verwendet, wo gar keine Diskrepanz besteht zwischen den beiden Teilen des Vergleichs. So z. B. wenn es von Penthesileas rasender Fahrt heisst: «Gehetzter Hirsche Flug ist schneller nicht». Die dem Inhalt entsprechende Form wäre: «so schnell wie gehetzter Hirsche Flug». Durch die Wendung ins Negative jedoch entsteht auch hier — trotz der tatsächlichen Gleichheit — der Eindruck des Ungleichen. So bricht der stets vorhandene Gegensatz zwischen Ich und Welt immer irgendwo durch.

Und wenn die beiden Teile des Vergleichs einander einmal wirklich gleichgesetzt sind, so gehört das Vergleichsobjekt sehr oft nicht der objektiven Welt an. Denn diese bietet nichts, das der Kleist'schen Welt gleichgesetzt werden könnte. Deshalb schafft Kleist aus sich heraus Vergleichsobjekte:

Und blicktest wie mein neugebornes Glück
Mich an. S. 54

Fass ihr ins Gesicht,
Es muss wie fliegender Sommer sein. S. 108

Hier stammt das Vergleichsobjekt nicht aus der Aussenwelt; diese kennt keinen «fliegenden Sommer». Dieser Ausdruck stammt aus einer intensiveren Welt, aus der Welt Kleists. Daher kann ihm die nichts Wirklichem vergleichbare Schönheit Agnesens gleichgesetzt werden.

Selbst dieser objektivste Teil der Sprache, das Vergleichsobjekt, stammt also bei Kleist oft nicht aus der objektiven, sondern aus der subjektiven Welt. Wenn gleichwohl einmal

ein Bild aus der objektiven Wirklichkeit als Vergleichsobjekt erscheint, so wird es gern gesteigert (durch den Superlativ oder durch Zahlen), damit es der Intensität der Kleist'schen Welt eher entspricht.

> das schönste Wild zu fangen, (gemeint ist Achill)
> Das je die Erde, wie sie sagt, durchschweift. S. 383

> Gefährtinnen, zehntausend Sonnen dünken,
> Zu einem Glutball eingeschmelzt, so glanzvoll
> Nicht als ein Sieg, ein Sieg mir über ihn. S. 315

In diesem zweiten Beispiel genügt selbst diese ungeheuer starke Steigerung noch nicht, um die wirkliche Welt der Kleist'schen Welt anzunähern, sondern es braucht noch dazu die negative Form des Vergleichs.

Die Unmöglichkeit einer Verschmelzung mit der äussern Welt äussert sich schliesslich auch noch darin, dass viele Vergleichssätze konjunktivische «wenn»-Sätze sind.

> wenn ... er ein Pfeil gewesen wäre, er hätte nicht rascher herangeschossen werden können. S. 430

Durch diese Konjunktivkonstruktion ist es zum vornherein ausgeschlossen, dass Verglichenes und Vergleichsobjekt als identisch empfunden werden. —

Neben dem Vergleich, der in seiner Zweiteiligkeit die durchaus angemessene Ausdrucksform für die Unvereinbarkeit der Kleist'schen Welt mit der wirklichen Welt darstellt und der auch den weitaus grössten Teil der bildlichen Ausdrücke ausmacht, gibt es bei Kleist eine Anzahl von Bildern, die nicht mehr zur Kategorie des Vergleichs gerechnet werden können, bei denen jedoch das typische Merkmal des Kleist'schen Vergleichs: die erstrebte und nicht völlig erreichte Verbindung von objektiver und subjektiver Welt, noch deutlich spürbar ist.

> Das Vaterland, das du uns gründetest,
> Steht, eine feste Burg, mein edler Ohm. S. 662

Das Stück Wirklichkeit: die «feste Burg», wird hier nicht durch eine Vergleichspartikel angefügt, sondern durch die

appositionelle Konstruktion. Syntaktisch gesehen ist also hier der abstrakt-subjektive und der bildlich-objektive Ausdruck, «das Vaterland» und die «feste Burg» ein und dasselbe. Aber das Nebeneinander des Vergleichs ist damit noch nicht überwunden. Immer noch fällt diese in der Syntax erreichte Einheit in das Abstraktum «Vaterland» und das aus der objektiven Welt stammende Konkretum «feste Burg» auseinander. Die Form des anschliessenden Relativpronomens verrät das deutlich:

> Das Vaterland, das du uns gründetest,
> Steht, eine feste Burg, mein edler Ohm;
> *Das* wird ganz andre Stürme noch ertragen.

Das Neutrum «das», welches sich auf «Vaterland» und nicht auf «Burg» bezieht, verrät, dass Kleist im abstrakten Ausdruck gefangen bleibt. Das Bild der Burg ist nur Illustration und verschmilzt nicht mit dem abstrakten Begriff «Vaterland». Die appositionelle Konstruktion bedeutet also auch nichts anderes, als wenn es heissen würde: «das Vaterland ... steht w i e eine feste Burg». Auch in den Beispielen mit appositioneller Konstruktion kommt also die eigentliche Vereinigung von Ich und Welt nicht zustande, sondern wird nur äusserlich (in der Syntax) erreicht.

In einer weitern, bei Kleist relativ häufigen Form des bildlichen Ausdrucks, in der A l l e g o r i e , ist die Vereinigung ebenfalls nur eine äusserliche. Zwar gibt es hier kein Nebeneinander mehr — jedoch auch kein selbstverständliches Ineinander.

> Doch bis die Völker sich ...
> ... ins Gleichgewicht gestellt,
> Kann es leicht sein, der Habicht rupft
> Die Brut des Aars, die, noch nicht flügg,
> Im stillen Wipfel einer Eiche ruht. S. 521

Hier steht nun das Bild allein, ohne abstrakten Ausdruck, die Bedeutung liegt im Bild selbst. Aber im Leser löst sich diese Einheit wieder auf: Es ist nicht möglich, dieses an sich schöne Bild auf intuitivem Weg in seiner ganzen Bedeutung zu erfassen, sondern man muss überlegen, dass mit dem «Habicht»

die Römer gemeint sind, mit der «Brut des Aars» die Germanen, die noch nicht zu ihrer ganzen Kraft erstarkt sind.

Das Ineinander von Ich und Welt ist also hier nicht selbstverständlich und unwillkürlich, sondern erzwungen. Und insofern ist die Allegorie eine eminent Kleist'sche Ausdrucksweise: In der Allegorie verbindet Kleist die objektive Welt mit seiner subjektiven Welt, indem er ihr mit der dem Einsamen eigenen Gewalttätigkeit eine Bedeutung aufdrängt: ein Jupiter, der Alkmene, die sich ihm nicht von selbst liebend hingibt, kraft seines Gottseins in seine Arme zwingt. Aber das innerste Wesen Alkmenens ist durch diese Vergewaltigung zerstört. (Ihr letztes Wort und zugleich das letzte Wort des Stückes ist «Ach».) Dadurch, dass Alkmene in die ihr fremde Sphäre Jupiters erhoben wurde, ist sie mit ihrer eigenen Welt zerfallen, die Sicherheit ihres liebenden Gefühls ist erschüttert. Und ebenso verliert in der Allegorie das Stück objektiver Wirklichkeit, das Kleist gewaltsam mit einer Bedeutung belastet, seinen Schmelz, den Schmelz, der im blossen, ungedeuteten und undeutbaren Dasein liegt. Das Bild des Habichts, der die Brut des Aars vernichtet, büsst dadurch, dass man es rational ausdeuten muss, die Unmittelbarkeit ein, auf der die Schönheit eines Bildes zu einem wesentlichen Teil beruht. In der Allegorie, der gewaltsamen Vereinigung von Ich und Welt, tötet Kleist die Welt, so wie Penthesilea Achill tötet in jener gewaltsamen Vereinigung, wo Küsse Bisse werden.

Eine weitere, bei Kleist relativ häufig auftretende bildliche Ausdrucksweise, in der es auch nicht zur Verschmelzung von Ich und Welt kommt, ist die P e r s o n i f i k a t i o n. In der Personifikation kommt der Dichter gar nicht bis zum Objekt. Es entsteht zwar ein Bild; aber dieses gehört nicht der objektiven Wirklichkeit an. Es ist vom Subjekt her bestimmt; und so äussert sich in den Personifikationen die ganze Gewalt des Kleist'schen Ich besonders deutlich. Oft haben sie geradezu etwas Monströses an sich:

O eine Träne, du Hochheilige,
Die in der Menschen Brüste schleicht,
Und alle Feuerglocken der Empfindung zieht,
Und: Jammer! rufet, . . . S. 39

Währenddem die Allegorie und die Personifikation und vor allem der Vergleich (d. h. die im allgemeinen selteneren Bildformen) bei Kleist häufig auftreten, ist die gebräuchlichste Bildform, die eigentliche Metapher, in der Bild und abstrakter Ausdruck ineinander verschmelzen, bei Kleist relativ selten zu finden. Ein Beispiel dafür ist etwa der Vers Achills:

Mein Schwan singt noch im Tod: Penthesilea. S. 358

Hier sind Innen und Aussen, das Gefühl Achills und das Bild des sterbenden Schwans völlig ineinander verschmolzen. Hier hat Kleist dieselbe Einheit von Ich und Welt erreicht, die in der anfangs zitierten Metapher Eichendorffs:

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus

herrscht.

Doch geschieht dies bei Kleist selten in so starkem Masse wie im obigen Beispiel. Und vor allem steht die Metapher selten so unmittelbar da. Vor den meisten Metaphern steht — gewissermassen als Zwischenstufe — ein Vergleich (oder eine der andern Bildformen), aus dem dann die Metapher herauswächst. Das Ineinander von Ich und Welt kommt also nicht selbständig und leicht zustande, sondern kann höchstens aus dem Nebeneinander des Vergleichs entstehen.

Penthesilea,
Wie Sturmwind ein zerrissenes Gewölk,
Weht der Trojaner Reihen vor sich her. S. 296

Es heisst nicht einfach «Penthesilea weht der Trojaner Reihen vor sich her», ja, nicht einmal: «Penthesilea weht der Trojaner Reihen vor sich her, wie Sturmwind ein zerrissenes Gewölk». Nur über den Vergleich: «Wie Sturmwind ein zerrissenes Gewölk», kommt Kleist zur Metapher: «Penthesilea weht der Trojaner Reihen vor sich her». Immer wieder finden wir diese Struktur

Denn die Gefühle dieser Brust, o Jüngling,
Wie Hände sind sie, und sie streicheln dich. S. 356

Sie war wie von der Nachtigall geboren,
Die um den Tempel der Diana wohnt.

Gewiegt im Eichenwipfel sass sie da,
Und flötete, und schmetterte, und flötete, S. 387

Die häufigste Bildform, die Metapher, kommt also bei Kleist relativ selten und fast nie unmittelbar zustande. Denn in der Metapher vollzieht sich die Vereinigung von Subjekt und Objekt; und vereinigen kann sich nur, was auf der gleichen Ebene steht.

Nur wenn sich in der Wirklichkeit etwas findet, das Kleists Welt ebenbürtig ist, kann ohne weiteres eine Metapher entstehen.

Hört mich an:
Die afrikanische Gorgone bin ich,
Und wie ihr steht, zu Steinen starr' ich euch S. 383

Auch das oben zitierte Bild vom sterbenden Schwan steht auf der Höhe der Kleist'schen Welt. Da dies aber nur selten der Fall ist, können die Metaphern meist nur auf dem Umweg über den Vergleich zustande kommen. —

Weitaus die meisten Metaphern (mittelbare und unmittelbare) finden sich in der *Penthesilea*. Hier hat der Drang nach der Vereinigung von Ich und Welt den Höhepunkt erreicht. Hier ist er ja auch zum engern Thema des Stückes geworden. (Das Drängen des Subjekts nach dem Objekt ist hier so stark, dass das Objekt durch das nach ihm gierige Subjekt zerstört wird.) Und so wird in der *Penthesilea* die Bildform, in der die Verbindung von Ich und Welt zustande kommt: die Metapher, häufiger erreicht als in den früheren Werken. Aber noch viel gewaltiger äussert sich der in *Penthesilea* besonders starke Drang nach dem Objekt darin, dass Kleist hier noch über das Bild hinaus geht. Die nur im Bild vorhandene Wirklichkeit steigert er zur eigentlichen Wirklichkeit. Z. B. wird das Bild «Dass sie vor Liebe gleich ihn essen könnte» Wirklichkeit. Das gewaltigste Beispiel der Verwirklichung des Bildes ist jedoch der Schluss, wo wir den allmählichen Uebergang vom Bild zur Wirklichkeit miterleben.

Denn jetzt steig ich in meinen Busen nieder,
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.

Dies Erz, dies läuter ich in der Glut des Jammers
Hart mir zu Stahl; tränk es mit Gift sodann,
Heissätzendem, der Reue, durch und durch;
Trag es der Hoffnung ew'gem Amboss zu,
Und schärf und spitz' es mir zu einem Dolch;
Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust:
So! So! So! So! Und wieder! — Nun ist's gut.
(Sie fällt und stirbt.) S. 401

Das was zuerst nur Bild scheint, ein Bild, in dem sich der Seelenzustand Penthesileas ausdrückt, sprengt in dem «So! So! So! So! Und wieder! — Nun ist's gut. (Sie fällt und stirbt.)» den Rahmen eines Bildes und wird Wirklichkeit. Penthesilea stirbt tatsächlich an den Stössen des aus ihrem «vernichtenden Gefühl» geschaffenen Dolchs. In der *Familie Schroffenstein* findet sich ein ähnliches Bild:

Denn in die Brust schneid ich mir eine Wunde,
Die reiz ich stets mit Nadeln, halte stets
Sie offen, dass es mir recht sinnlich bleibe. S. 38

Aber hier bleibt es blosses Bild. In der *Penthesilea* jedoch hat Kleist den Weg zur Wirklichkeit gefunden. Dies ist das Gegenstück zum Kanterlebnis, zu seinem Zerfall mit der äussern Welt. Hier findet das Subjekt den Weg zurück zum Objekt, oder genauer: Es erzwingt die Verbindung mit dem Objekt.

Aus der grossen Zahl von Bildern, aus dem häufigen Zustandekommen der Metapher und schliesslich aus der Verwirklichung des Bildes geht hervor, dass in der *Penthesilea* Kleists Drängen nach dem Du den Höhepunkt erreicht hat, was ja auch aus dem Inhalt ersichtlich ist und z. B. in dem über die Aktpausen wegrasenden Aufbau des Dramas weiter verfolgt werden könnte.

In seinen letzten Dramen jedoch, in der *Hermannsschlacht* und im *Prinz von Homburg* muss Kleist nicht mehr um die Verbindung des Subjekts mit dem Objekt ringen. (Hermann ist nicht mehr ein Einsamer, sondern er kennt die äussere Welt und steht handelnd in ihr. Und im *Homburg* identifiziert sich der Dichter nicht mehr mit dem nach einem Gegenüber [d. h. nach dem Kranz und der Hand Nathaliens] drän-

genden Helden, sondern er führt ihn sachte ans Ziel.) Das Objekt ist hier gewissermassen zum gesicherten Besitz geworden. Deshalb ist der bildliche Ausdruck (als die sprachliche Form des Drängens nach dem Objekt) seltener, und vor allem sind die Bilder hier nicht mehr so stark und hyperbolisch wie etwa das früher erwähnte Bild aus *Penthesilea:*

> zehntausend Sonnen dünken,
> Zu einem Glutball eingeschmelzt, so glanzvoll
> Nicht als ein Sieg, ein Sieg mir über ihn. S. 315

Noch im *Käthchen von Heilbronn* jedoch ist die Zahl der Bilder sehr gross, obwohl das Ich hier zum erstenmal zum Du gelangt, ohne es zu zerstören, so dass zum erstenmal ein Schauspiel entsteht und nicht eine Tragödie. Auch sind die Bilder hier noch sehr stark und oft krampfhaft. Besonders auffällig ist das häufige Vorkommen der Allegorie (der Bildform für die erzwungene Vereinigung von Ich und Welt). Das alles dürfte ein Beweis dafür sein, dass im *Käthchen* die inhaltlich erreichte Verbindung mit dem Du noch nicht ganz gesichert ist. Sie konnte erst Inhalt, aber noch nicht Form werden. Auch die Einwände, die man vom künstlerischen Standpunkt aus gegen das *Käthchen* erheben kann, unterstützen diese Deutung.

Erst in der *Hermannsschlacht* und im *Prinz von Homburg* ist das Ziel erreicht, ist die Verbindung mit dem Du nicht mehr gefährdet. (Hier gibt es keine Kunigunde mehr.) Wenn wir oben sagten, dass deshalb die Bilder hier weniger zahlreich und weniger stark seien als früher, so gilt dies nicht für die Person des Prinzen, der seinem Wesen nach in die Welt Penthesileas gehört. Deshalb scharen sich fast alle bildlichen Ausdrücke im *Homburg* (und gerade die stärksten) um die Gestalt des Prinzen.

Erst ganz am Schluss führt Kleist den Prinzen aus seiner Einsamkeit in die Verbundenheit mit dem Du zurück. Der Uebergang vollzieht sich im 10. Auftritt des V. Aktes. Die erste Hälfte dieses Auftritts ist ein Monolog: die Sprachform des Einsamen. In der zweiten Hälfte weicht der Monolog dem Dialog (und zwar ohne dass dies inhaltlich notwendig wäre: die Person Stranzens ist hier von keinerlei

Bedeutung!); und zugleich spricht der Prinz nun nicht mehr von sich selbst, wie im vorangehenden Monolog, sondern er vermag das Ausser-ihm-liegende, den Duft der Blumen, wahrzunehmen. — Dieser Uebergang lässt sich nun auch vom bildlichen Ausdruck her konstatieren. Im ersten, monologisch-subjektiven Teil reiht sich Bild an Bild; im zweiten Teil, wo das Du erreicht ist, wird der Ausdruck bildlos und bleibt es bis zum Schluss des Stückes — genau wie auch der Dialog bis zum Schluss des Stückes durchgeführt wird.

Auffallend wenig Bilder finden sich auch in den Novellen. Hier allerdings nicht deshalb, weil das Objekt zum Besitz geworden wäre, sondern hier drängt Kleist gar nicht nach dem Du. Dies hängt wohl damit zusammen, dass die Novelle (selbst die Kleist'sche!) ihrer Gattung gemäss weniger nach vorwärts drängt als das Drama. Dazu kommt noch, dass der Dichter in der Novelle nicht völlig in seinem Helden lebt; sondern er bewahrt einen gewissen Abstand. Er spricht ja auch in der Vergangenheit und in der dritten Person.

Einen Spezialfall stellen gewisse Bilder in der Komödie *Der zerbrochene Krug* und in den Sosias-Stellen des *Amphitryon* dar. In der Tragödie führt das Drängen nach der Wirklichkeit, nach dem Du nicht zum erstrebten Ziel.

Im *Zerbrochenen Krug* jedoch steht die Wirklichkeit am Schluss unverfälscht da: der wirkliche Tatbestand hat über Adams Lügennetz triumphiert. Es scheint sogar, als wäre das Erreichen der unverfälschten Wirklichkeit hier so gesichert, dass Kleist es sich leisten kann, die Hauptgestalt — die in der Tragödie Träger der Bewegung nach dem Objekt hin ist! — von der Wirklichkeit weg ins Subjektive streben zu lassen: Adam möchte den Verlauf der Verhandlungen, der auf den wirklichen Tatbestand hinzielt, davon weg, in der Richtung seiner Lügen lenken. Tatsächlich verhält es sich jedoch so, dass sich Kleist durch die komische Figur Adams das Erreichen der Wirklichkeit erleichtert. Ein Schauspiel zu schreiben wäre ihm zu diesem Zeitpunkt noch nicht möglich gewesen; aber dadurch, dass er die Tragödie in eine Komödie umkehrt, indem er Adam von der Wirklichkeit wegdrängen lässt, ist das Erreichen der Wirklichkeit relativ leicht möglich. Der Sieg der Wirklichkeit fällt hier — eben

dadurch, dass Adam eine komische Figur ist — nicht nur viel leichter als etwa in der *Familie Schroffenstein,* wo die Wirklichkeit ja nicht über den Schein zu siegen vermag, sondern er fällt hier auch leichter als später im *Homburg,* wo der subjektive Gegenpol der Wirklichkeit, der Prinz, keine komische Figur mehr ist.

Dass die Kleist'sche Komödie nur die Umkehrung der Tragödie und nicht ihre Ueberwindung darstellt, zeigt sich nur auch bei unserer Betrachtung der Bilder. Im *Zerbrochenen Krug* und in den Sosias-Szenen des *Amphitryon* (und nur hier!) finden sich Ausdrücke folgender Art:

Merkur: Von welchem Stand bist du?

Sosias: Von welchem Stande?
Von einem auf zwei Füssen, wie Ihr seht. S. 137

Ja, seht. Zum Straucheln braucht's doch nichts als Füsse.
Auf diesem glatten Boden, ist ein Strauch hier?
Gestrauchelt bin ich hier; — — S. 209

Licht: Unbildlich hingeschlagen?

Adam: Ja, unbildlich.
Es mag ein schlechtes Bild gewesen sein. S. 209

Hier geschieht also gerade das Umgekehrte wie in der Tragödie. In der Tragödie hat das Bild abstrakte Bedeutung, der Akzent liegt also auf dem Subjekt; in der Komödie dagegen wird dem abstrakten Ausdruck sinnliche Bedeutung gegeben: der Akzent wird also auf das Objekt, die Wirklichkeit verlegt. Hier wuchert die gegenständliche, objektive Wirklichkeit: «Strauch», «Bild» über den abstrakten Ausdruck: «straucheln», «unbildlich».

Im einzelnen spielt sich also hier dasselbe ab wie im Verlauf der ganzen Komödie. Auch in bezug auf den bildlichen Ausdruck triumphiert hier die objektive Wirklichkeit, so wie am Schluss der Komödie die Wirklichkeit über Adams subjektive Darstellung der Sachlage triumphiert. Und wie die Tatsache, dass das Objektive das Subjektive vertreibt, das Stück zur Komödie macht, so entstehen durch denselben Vorgang im Bereich des bildlichen Ausdrucks, nämlich dadurch, dass der Wortkörper den Wortsinn verscheucht, komische

Einzelmomente, die ihrerseits Wesentliches zum komischen Charakter des Stücks beitragen.

Diese aus abstrakten Ausdrücken hervorgetretenen Bilder finden sich nun alle am Anfang des *Zerbrochenen Krugs;* und dies ist für die Komposition des Ganzen nicht ohne Bedeutung. Diese Bilder sind ja, wie wir gesehen haben, im Kleinen Abbilder des Verlaufs der ganzen Komödie. Im Verlauf der ganzen Handlung bekommt nun die Wirklichkeit erst gegen den Schluss hin das Uebergewicht über die Lügen Adams. Am Anfang könnte man glauben, dass Adam den Sieg davon trägt, — wenn nicht dadurch, dass das Verb «straucheln» mit dem konkreten «Strauch», das Adjektiv «unbildlich» mit dem konkreten «Bild» abgewiesen wird, der schliessliche Sieg der objektiven Wirklichkeit über die von Adams subjektivem Lügengeist erfundene Darstellung gewissermassen zum voraus garantiert würde.[1] —

Wenn wir uns zum Schluss noch dem Bild i n h a l t zuwenden, wenn wir uns fragen, w a s aus der wirklichen Welt bei Kleist als Bild erscheint, so bestätigt sich dabei vieles, was an der Bildform festgestellt wurde. Es bestätigt sich einmal Kleists Ausgeschlossenheit von der Wirklichkeit. Die Welt kommt ihm nicht entgegen, Kleist kann nicht aus dem Vollen schöpfen. Deshalb taucht für den gleichen Begriff immer wieder dasselbe Bild auf. Z. B. heisst es im *Amphitryon*

Ihn erkennt sie,
Ihn an, mit dem sie aus dem Hause trat.
Um welchen, wie das Weinlaub, würd sie ranken,
Wenn es ihr Stamm nicht ist, Amphitryon? S. 200

und im *Homburg*

Und jetzt sinkt mir die letzte Stütze nieder,
Die meines Glückes Rebe aufrecht hielt
— — —
Schlingt eure Zweige hier um diese Brust, S. 639

[1] Natürlich ist es nicht nötig, dass der Zuschauer oder Leser diese Ueberlegungen macht, sondern es verhält sich einfach so, dass der Leser durch diese komischen Momente am Anfang des Stückes gleich zu Beginn in die Atmosphäre einer Komödie versetzt wird und deshalb einen glücklichen Ausgang erwartet. (Natürlich spielt dabei auch noch anderes mit, so z. B. der Traum Adams.)

Und das bekannte Bild am Schluss der *Penthesilea:*

Die abgestorbne Eiche steht im Sturm,
Doch die gesunde stürzt er schmetternd nieder,
Weil er in ihre Krone greifen kann. S. 401

findet sich schon in der *Familie Schroffenstein:*

Die kranke, abgestorbne Eiche steht
Dem Sturm, doch die gesunde stürzt er nieder,
Weil er in ihre Krone greifen kann. S. 42

In manchen Fällen mag diese Wiederkehr desselben Bildes auch mit der ebenfalls schon aus der Bildform herausgelesenen Tatsache zusammenhängen, dass nur Weniges in der wirklichen Welt der Intensität der Kleist'schen Welt gleichkommt. Zu diesem Wenigen gehört z. B. die Sphäre des Orients. Im *Käthchen* finden wir folgendes Bild:

Du, deren junge Seele, als sie heut nackt vor mir stand, von wollüstiger Schönheit gänzlich triefte, wie die mit Oelen gesalbte Braut eines Perserkönigs, wenn sie, auf alle Teppiche niederregnend, in sein Gemach geführt wird! S. 428

Und dasselbe Bild treffen wir im *Homburg* wieder:

Und weil die Nacht so lieblich mich umfing,
Mit blondem Haar, von Wohlgeruch ganz triefend —
Ach! Wie den Bräut'gam eine Perser-Braut,
So legt ich hier in ihren Schoss mich nieder. S. 617

Besonders durch das Verb «triefen» entsteht hier eine Atmosphäre von wahrhaft Kleist'scher Intensität.

Auch Bilder von Tieren, die ihrem Trieb folgen, sind imstande, die Stärke der Kleist'schen Welt auszudrücken: Achilles will zu Penthesilea zurückkehren wie «junge Rosse / zum Duft der Krippe, die ihr Leben nährt». (S. 358) Oder ein anderes Beispiel:

So folgt, so hungerheiss, die Wölfin nicht,
Durch Wälder, die der Schnee bedeckt, der Beute,
Die sich ihr Auge grimmig auserkor,
Als sie, durch unsre Schlachtreihn, dem Achill. S. 299

Denn auch in dieser Sphäre tierischer Triebhaftigkeit herrscht

ntensität. Auch gibt es hier keine Freiheit, keine Selbstbeherrschung oder Selbstbestimmung. Hier gibt es nur Getriebenwerden, Nichtanderskönnen. Damit sind diese Bilder Ausdruck für die urkleistische Situation, die Situation Penthesileas, die sich mit dem Du, mit Achill vereinigen m u s s.

Das Gebiet der Wirklichkeit jedoch, das der Kleist'schen Welt am ehesten entspricht, ist das Gebiet des Elementaren. Und zwar liegt auch hier der Akzent nicht allein auf der Stärke, sondern vor allem auch auf der Unaufhaltsamkeit, die diese Welt kennzeichnet. Das Wasser, das durch nichts aufzuhalten ist, der Sturm, der gewaltig dahinbraust, oder der unerbittlich vernichtende Blitzstrahl werden immer wieder zu Verkörperungen des Kleist'schen Wesens:

eh würdest du
Den Strom, wenn er herab von Bergen schiesst,
Als meiner Seele Donnersturz regieren. S. 315

Du hast in einem Kampf
Wetteifernder Geschwindigkeit bestanden,
Neridensohn, wie losgelassene
Gewitterstürm', am Himmelsplane brausend,
Noch der erstaunten Welt ihn nicht gezeigt. S. 310

Ein neuer Anfall, heiss, wie Wetterstrahl,
Schmolz, dieser wuterfüllten Mavorstöchter,
Rings der Etolier wackre Reihen hin,
Auf uns, wie Wassersturz, hernieder sie,
Die unbesiegten Myrmidonier, giessend. S. 302

Neben diesen starken Bildern aus der animalischen oder elementaren, hemmungslosen Natur stehen nun Bilder aus der sanften, ruhigen Natur. Neben der ihrer Beute nachjagenden Löwin kennt Kleist das Bild der Taube.[1] Als Gegensatz zu dem seinem Trieb folgenden Tier kann auch der Vogel gelten, der sich in die Lüfte schwingt:

Die Sonne schimmert rötlich durch die Wolken,
Und die Gefühle flattern, mit der Lerche,
Zum heitern Duft des Himmels jubelnd auf! S. 630

[1] «Still sass ich, rührte nicht ein Glied, / Wie eine Taub in Kindeshand.» S. 19

Es wachsen Flügel mir an beiden Schultern,
Durch stille Aetherräume schwingt mein Geist; S. 690

Und ausser dem zerstörenden Blitz, dem unaufhaltsamen Wasser oder dem heftigen Sturm gibt es eine Natur, in der es blüht, in der die Frucht reift und geerntet wird:

Wenn dicht gedrängt, auf allen Hügeln rings,
Die Saat der jungen Griechen steht, die Sichel
Nur einer muntern Schnitterin erwartend, S. 323

Da er (Achill) vom Windzug eines Streiches muss,
Getroffen, unter meines Rosses Huf,
Wie eine reife Südfrucht, niederfallen? S. 317

Und wie die feuerrote Windsbraut brechen
Wir plötzlich in den Wald der Männer ein,
Und wehn die Reifsten derer, die da fallen,
Wie Samen, wenn die Wipfel sich zerschlagen,
In unsre heimatlichen Fluren hin...
Bis uns die Saat selbst blühend aufgegangen S. 365

Diese Beispiele aus der heitern, einfach daseienden Natur neben jenen Bildern, in denen die Natur gewaltig und unaufhaltsam zerstörend erscheint, erinnern uns an jene Szene im *Homburg* (V, 10), wo der Prinz aus seiner drangvollen Einsamkeit heraus in die wirkliche Welt versetzt wird, in der alles einfach und ruhig ist. Und wie die Erfüllung, die Vereinigung des Ich mit der Wirklichkeit, mit dem Du, dort — wie auch an andern Stellen — mit der Todesbereitschaft gepaart ist[1], so erscheinen auch diese Bilder aus der heitern ruhigen Natur, wie die obigen Beispiele zeigen, mit Vorliebe als Bilder für den Tod. Für Kleist, dessen Leben ruhelos ist und der sich in dem gewaltsamen Hindrängen nach dem Du verzehrt, ist der Begriff des Ruhigen, Selbstverständlich-Heitern nicht mit dem Leben vereinbar. Ruhe und Heiterkeit sind für ihn mit der Vorstellung des Todes verknüpft.

[1] Penthesilea, im Glauben, Achilles besiegt zu haben, sagt: «Zum Tod war ich nie so reif als jetzt.» S. 352

(Zitate nach der Kleist-Ausgabe des Insel-Verlags.)

ZU EINEM FRÜHEN GEDICHTE GEORG TRAKLS

Von Jürg Fierz.

Der Acker leuchtet weiss und kalt.
Der Himmel ist einsam und ungeheuer.
Dohlen kreisen über dem Weiher
Und Jäger steigen nieder vom Wald.

Ein Schweigen in schwarzen Wipfeln wohnt.
Ein Feuerschein huscht aus den Hütten.
Bisweilen schellt sehr fern ein Schlitten
Und langsam steigt der graue Mond.

Ein Wild verblutet sanft am Rain
Und Raben plätschern in blutigen Gossen.
Das Rohr bebt gelb und aufgeschossen.
Frost, Rauch, ein Schritt im leeren Hain.

Kaum je erscheint in den Dichtungen Trakls das Bild des Winters, selten gegenüber den immer wiederkehrenden Eindrücken herbstlicher Fülle und herbstlichen Verfalls. Der Herbst in der Natur spricht Trakl an, ja — umgekehrt — die Natur scheint erst im Herbst ihm ihre Vollgültigkeit auszuweisen. Wie nun, wenn die Dichtung *Im Winter* nicht aus dem Kreis der Natur, sondern aus entlegeneren Bereichen, vielleicht aus demjenigen der Kunst, an ihn herangetragen worden wäre?

Eines der bekanntesten Gemälde Pieter Bruegels d. Ae., «Die Jäger im Schnee», hängt — samt seinen Pendants, der «Heuernte» und dem «Düsteren Tag» — in der Kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien, zählte schon damals zu den Kostbarkeiten der Sammlung, als Trakl zum Studium der Pharmakologie an der dortigen Universität eingeschrieben war. Ein eigenartiger Zauber geht von diesem Bild aus: seine frostige Unbeweglichkeit, seine düstere Atmosphäre, sein Stummes und Vermummtes nimmt den Betrachter gefangen.

Trakls Gedicht scheint uns, was seinen ersten Teil betrifft, geradezu erst von dem Erlebnis dieser Bruegelschen Winterlandschaft her in seiner gespannten Lebendigkeit und seiner ausgekühlten Statik ermöglicht worden zu sein. Der bildliche Gehalt des Gedichts ist in Bruegels Gemälde eingeschlossen. Die Jäger, die vom linken Bildrand her querüber zwischen kahlen Stämmen hindurch in die Tiefe steigen, die schwarzen mächtigen Vögel, die in den Baumzweigen hocken, wobei ein einzelner unter ihnen sich eben zum Flug über den in der Tiefe liegenden eisbedeckten Weiher niederschwingt, das kalte Gleissen der Felder im Mittelgrund, darüber ein Himmel in jener frostigen Bläue, die zu einem starren Grau abgedämpft erscheint — das alles sind, wenn auch nicht in dieser akkuraten Anordnung und Folge, Bildinhalte.

Das schmerzhaft Starre der malerischen Darstellung scheint der einsamen Ruhe der nebeneinandergesetzten Vorstellungen des Gedichtes aufs Lebendigste verwandt zu sein. Die innere Spannung, die der Anfangsstrophe ihre besondere Prägnanz gibt, ist bei Bruegel vorbereitet. Die einsame Ungeheuerlichkeit des Himmels etwa erscheint in seinem Gemälde erhöht oder gar begründet durch jene schneebedeckte steilgetürmte Gebirgszacke, die sich in der Richtung der Gegendiagonale in die graublaue Himmelsfläche hineinreckt. Alles, was das Gedicht zunächst sagt, ist gegenwärtigin Bruegels Bild.

Nun aber geschieht eine seltsame Wandlung. Zwar will es uns mit einiger Anstrengung noch gelingen, dem Schweigen der schwarzen Wipfel hier und dort nachzuspüren, doch ist der visuelle Eindruck der zweiten Zeile der Mittelstrophe, den man im Bild in einem lohenden Feuer, das sich Bauern vor einer Schenke angefacht haben, suchen mag, durchaus umgeformt in einer aller Impression baren Weise. Das Akustische der folgenden Zeile, das Schellen des Schlittens, und das Aufsteigen des Mondes vollends ist frei von aller Anregung durch Bruegel.

Ueberraschend sind hier weniger die äusseren Analogien zwischen Bild und Wort, als die inneren Zusammenhänge verschiedener Trakl-Gedichte untereinander. Wenn es ein anderes Gedicht ausspricht

Ein Schweigen in leeren Fenstern wohnt
Da tauchen leise herauf die Ratten
und huschen pfeifend hier und dort

So wird die Parallele zum Mittelteil des *Winter* unmittelbar in die Augen springen. Dasselbe sprachliche und bildliche Schema dient zur Aufnahme der wechselnden Inhalte: die Folie eines wohnenden Schweigens, auf welcher sich die leise Regung des Huschenden abhebt, bleibt sich gleich.

Es scheint, als ob gewisse bildliche Formen zu sprachlichen Formeln erstarrt wären, als ob der Quell der äusseren Welt, der auf den Dichter eindringt, in gegebenen Gefässen, Auffangformen der dichterischen Psyche, gesammelt würde, als ob selbst die Bewegung nur als ein Vorgeformtes in Erscheinung treten könne.

So fremd der dritte Teil des Gedichtes anmutet, wenn er lediglich in seinem eigenen Zusammenhang bekannt oder wenn er im Kontrast mit der aufgeschlossenen Bildlichkeit des Anfangs geschaut wird, so vertraut wirkt er auf dem Hintergrund des Gesamtwerkes von Trakl. Da ist kaum mehr ein Bild, das nicht aus anderen Gedichten bekannt wäre: die Vision eines sanften Verfalls (er einzig noch bindet — paradoxerweise — die daherwirbelnden Weltbildbruchstücke zusammen) verdichtet sich im Motiv des sterbenden Wildes schon im *Spaziergang*, den Raben als den Stillestörenden ist eine eigene Betrachtung gewidmet:

Und manchmal kann man sie keifen hören
Um ein Aas, das sie irgendwo wittern.

Blut und Gosse gehören zum bleibenden Inventar Trakls, das Rohr gilt als Zeichen herbstlichen Verfalls, das nicht einmal der Winter zu löschen vermag. Dann, aufsteigend als Letztes und Eigenstes aus menschlich leidenden Untergründen, jene visionäre Dreiheit einer dinglichen Verflüchtigung: Frost, der schwindende Rauch, endlich der Schritt, in dem Trakl sich selbst als einen Vorübergehenden zu objektivieren pflegt: als einzig Letzten in einer wesenlos gewordenen leeren Welt.

Der Weg von der Bruegelschen Impression bis zum Aus-
druck des eigenen Ich als einzig-letztem Weltinhalt ist weit
doch ist ihn Trakl hier gegangen. Ob die Zusammenhänge
mit dem Wintergemälde sich bewahrheiten oder nicht, so
bietet er uns doch in seinem Gedicht das Schauspiel einer
genialen Introversion. Ein Dichter wendet sich nach innen
um sein Selbst über die Welt auszuspannen, um über dieser
Gebärde in einen neuen Tag — jenseits des Heute — hinein-
zuschreiten.

DER HEUTIGE STAND DER LAUTBEDEUTUNGSLEHRE

Von Erich Brock.

I.

Die Streitfrage, ob die Sprache von «Natur» bzw. «göttlicher iftung» oder von «Gesetz» bzw. «Uebereinkunft» sei, ist so alt jedes Zeitalter greift sie unter seinem eigentümlichen Gesichtsinkt wieder derartig elementar von neuem an, dass schon darch klar wird, es handle sich dabei um einen jener Widerreite des menschlichen Geistes, deren Frage nicht eigentlich zu ner eindeutigen Beantwortung da ist. Zu welcher der beiden öglichen eindeutigen Antworten aber eine Zeit mehr neigt, das nnzeichnet ihre grundsätzliche Einstellung und Artung in belächtlichem Masse. So ist es kein Zufall, dass der Zeitabschnitt, welchem mechanistisches Denken herrschte wie kaum zuvor, e zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, sich vorwiegend zu einer isserlichen Wortbedeutungstheorie bekannte, während dann die eit nach dem ersten Weltkriege, die in ihrem widerspruchsvollen Wühlen nach verlässlich sprudelnden Lebensquellen und nach verlsslich festen Baugrundlagen auf allen Gebieten die Eingeweide er Erde aufriss, mit einer fast geschichtslosen Begeisterung den edanken wiederentdeckte, dass die Sprache elementar, unmittelar mit der untersten Wesensschau der Dinge eins sei. Sobald ber eine solche Denkform aus dem Bezirk rein verkünderischer lystik sich in die Helle zergliedernder Wissenschaft hinauswagt, muss sie notwendig das Wort als irgendwie sinnrationale Abildung seines Gegenstandes auffassen. Wie aber geschieht diese bbildung? Durch die fraglos einleuchtende sinnliche Beschaffenheit des Lautes, heisst die nächstliegende Antwort — welche allerings nur Ausgangs-, nicht Endpunkt der Frage bilden sollte. Die aute sind demnach nicht neutraler Rohstoff, der willkürlich zum ufbau eines Wortbedeutungs-Gefüges eingesetzt wird, sondern ie Lautgestalt eines Worts schildert das von ihm Bezeichnete auf natürliche» und weitgehend eindeutige, zugleich es in übergreiende Ganzheiten einbettende Weise. Gleichzeitig mit dem Wieeraufkommen dieser Lehre entdeckte man in der Wissenschaft on der Dichtkunst, ja weitgehend auch erst in dieser selbst von euem das unter allen einzelnen Bedeutungen machtvoll hinströmende und sie erst tragende Melos.

Wenn die Zeit reif ist für eine Entdeckung oder Wiederent
deckung, so geschieht sie nicht selten an verschiedenen Orten fas
gleichzeitig und unabhängig. So auch hier. Im deutschen Kultur
gebiet wurde die Aufmerksamkeit weiterer Kreise besonders durc
Ernst Jüngers Aufsatz *Lob der Vokale* von neuem auf die Laut
bedeutungslehre gelenkt, der zuerst in der Sammlung *Blätter un
Steine* (Hamburg 1934) erschien. Obwohl Jünger seinen Gegen
stand als Künstler und infolgedessen mit einer gewissen intuitive
Voraussetzungslosigkeit angreift, so besagt das nicht, dass er sic
nicht bei den Vorgängern solcher Betrachtungen umgetan habe
könnte.[1] Jüngers Voraussetzungslosigkeit ist häufig eine zweif
hafte, durch bewusste Tilgung der Voraussetzungen zustande ge
kommene. Doch fesselt ihn eben weit mehr als die T h e o r i e sei
ner Betrachtungsweise ihre A n w e n d u n g , und während unte
seinen Deutungen der Selbstlaute sich eine grosse Zahl schau
mächtiger, schön gesagter und unmittelbar überzeugender findet
sind die Ansätze zergliedernder Grundsätzlichkeit mager und nich
bis zur Klarheit getrieben. Insbesondere die Hauptfrage, in wel
chem Verhältnis Wort- und Lautbedeutung stehen können, sobal
wie hier eine weitgehende Selbständigkeit beider gegeneinande
bei Angewiesenheit auf dasselbe Material angenommen wird. Dar
über finden sich folgende Bemerkungen: «Der Mensch besitzt ne
ben der Wortsprache eine reine Lautsprache, die die Wortsprach
umfasst und durchdringt. Sie d u r c h d r i n g t sie insofern, al
überall, wo der Mensch wirklich spricht, die Lautbedeutung di
reine Wortbedeutung zu steigern und zu beflügeln sucht.» Rein er
scheint die Lautsprache an den Rändern der Wortsprache, welch
im wesentlichen das Gebiet des gegenständlich Vernünftigen deck
während die Lautsprache in den Augenblicken gesteigerter ele
mentarer Leidenschaft rein und selbstmächtig erscheint — womi
natürlich vorwiegend, wenn auch keineswegs allein die Interjek
tionen gemeint sind. «Vom Wort aus gesehen kann an der dienen
den Rolle des Lautes kein Zweifel bestehen. Dies ist an der Ar
ersichtlich, in welcher der Laut am Wort als an einem bald flüs
sigeren, bald zäheren Mittel arbeitet... Während die Sprache
der Geschichte angehören, stehen die Laute ausserhalb der Zeit
rechnung. Die Sprachen leben wie Pflanzen, aber die Laute ge
hören wie die Erde, in der sie wurzeln, zum Urstoff der Wel

[1] Zwei seiner Formulierungen über den Wesensgegensatz von Selbst
und Mitlauten stammen aus dem Buch von Werner (s. u.) S. 113 und zu
Thema der Wesensbestimmung von Selbst- und Mitlaut vgl. auch Augu
Boeckh, *Ges. kl. Schriften*, III, S. 216, 226/7, Leipzig 1866.

s Symbol, als reines Bild steht der Laut und der Selbstlaut im sonderen daher ausserhalb der Sprache und ihrer Bewegung. e Sprache reicht mehr oder weniger an diese Bedeutung heran, d die Worte zeichnen sich mehr oder weniger scharf im Spiegel s Urbildes ab ... (welches) seinem Wesen nach unbeschreiblich d nur aus den Wirkungen seiner Kräfte zu erraten ist.»[1] Als atoniker zieht sich Jünger genau wie sein Meister im *Kratylos* f die Abbildung des Wesens zurück, die die Vokale sten sollen. Sie gehören als letztlich undefinierbare den magi- nen Grundschichten an, in denen alles unmittelbar es selbst, her Namen aus Ding zu erschauen, Ding durch Namen zu be- rrschen ist. Ganz in diesem Sinne ist die letzte Deutung der f Selbstlaute in Abschnitt XVII gehalten. Die Vokale sind eben s Ruhende, Einheitliche, nur intuitiv zu Erfassende, während e Mitlaute Bewegung, Abwandlung, Einzelheit herantragen, und her offenbar eher eine Offenheit zum diskursiven Denken zei- n würden. Rudolf Steiner, der ähnlich magisch-seherische Laut- utungen gibt, sagt: «Die Vokale geben nicht die Aussenwelt e die Konsonanten an, sondern unser Fühlen.»

Dies Wort wird von dem im Zeichen Steiners zu Werke gehen- n Buche Markus Adolf Schaffners *Auf den Spuren der Wort- töpfung, Nachweis der Lautbedeutung im Hochdeutschen* (Basel 43) zustimmend zitiert. Es beschäftigt sich fast ausschliesslich t den Mitlauten. Schaffner weiss von Jünger; ausser ihm nennt nur K. P. L. Heyse[2] als Vorgänger und scheint im übrigen als todidakt an den Stoff heranzugehen. Sein theoretisches Gepäck leicht; der ganze Nachdruck liegt auf einer Unzahl einzelner utdeutungen. Alle Sprachen stammen von einer Ursprache (eine ufige Lehre bei Lautdeutern; Jakob Böhmes lingua adamica!). sprünglich war jeder Laut bedeutsam; heute sind es noch v i e l e.

---

[1] Seite 53. 66/8 (Tauchnitz-Ausgabe). [2] *System der Sprachwissenschaft*, rlin 1856. Heyse gibt da S. 77—80 eine schöne Deutung der Vokale, manches von Jünger vorwegnimmt. Er ist sich der grossen Rolle der hallnachahmung in der Sprache bewusst, legt aber als Hegelianer Wert auf, dass die «Vernunftssprache» sich vom Sinnlichen entfernen muss d es nur als «Aufgehobenes» enthalten darf (S. 90/3). — Auch Herr- nn Friedmann *(Die Welt der Formen*, 2. Aufl., München 1930, S. 194/9) in seinen Vokaldeutungen einiges dann bei Jünger wiederkehrendes dankengut. Er nimmt in Anspruch, dass diese Deutungen sich nicht im biet «onomatopoietischer Künstelei», sondern in dem «symbolischer rachkunst» abspielen — wozu vgl. Cassirer weiter unten. Friedmann zieht sich jedoch diesbetreffs auf G. Gerber, *Die Sprache als Kunst*, Bde., 1871/3.

Die Lautverschiebungen können eine Beeinträchtigung der Lau bedeutungen mit sich bringen, doch nicht m e h r. Wo verschi dene Wörter für denselben Gegenstand in Geltung sind, werd verschiedene Seiten derselben Sache geschildert. Schaffner gi sich Mühe, die Entstehung aus den althochdeutschen Formen m heranzuziehen; doch widerfährt ihm dabei immerhin das Mis geschick, die Wortbedeutung von «Marter» (von gr. martyr Zeug erst christlich = Blutzeuge) Buchstabe um Buchstabe aus der Lau bedeutung herzuleiten. Schaffner geht dann so vor, dass er d Mitlaute und ihre Gruppen zunächst im Stammanlaut, dann i Stammauslaut betrachtet, wobei allfällige Unterschiede der B deutung darauf beruhen, dass manche Klangwerte stärker im A laut, manche im Auslaut zutage treten. Zuletzt geht er zur De tung ganzer Wörter über, wobei dann natürlich auch die Selbs laute einbezogen werden müssen. Die Reihenfolge der Laute i Wort ist dieselbe wie die ihres Gegenwertes im bezeichneten Din Oft ist es so, dass eine Ausgangsbewegung vor dem Stammvok gelautet wird, eine Folgebewegung nach ihm. Selbstlaut oh Konsonant am Anfang bedeutet Beziehungslosigkeit der Bewegun Denn Schaffners Deutungen sind meist dynamisch. Oft geben s unbewusst die entsprechende Gebärde der Sprechwerkzeuge, w bedeutsam ist. «Lieber hätte ich oft auf meine Bestimmung Worten verzichtet und dafür eine Handgebärde gezeigt.» Die Ei zeldeutungen bringen in bunter Reihe Ueberzeugendes und den Haaren Herbeigezogenes, Zentrales und Peripheres. Wert le Schaffner auf die Beweiskraft seiner Methode, ähnlich klingen Wörter aneinanderzureihen in der Art, dass jeweils ein Buc stabe fortfällt oder hinzutritt, wodurch die entsprechende Bede tungsschwebung fort- oder hinzutreten soll. Auch hier mischt si Eindrückliches und Willkürliches. Die lautliche Deutung der Vo und Nachsilben ist meist aus der Wortbedeutung abstrahiert. F die Deutung des Stammanlautes Zw als «zwiefach» werden all viele Beispiele gegeben, die unmittelbar das Wort «zwei» en halten.

II.

Sachlich dieser Arbeit nah verwandt ist das Buch von Egon Fe *Laut, Wort, Sprache und ihre Deutung*, Wien 1940[1], dem gleic falls die Vorzüge wie die Fehler einer gewissen unbekümmert Art, das Fragliche anzupacken, beiwohnen. Fenz gibt auch umfan

[1] Vergriffen und in der Schweiz anscheinend nur verfügbar auf d Genfer Universitätsbibliothek.

iche Listen von Lautdeutungen, räumt aber der Theorie einen ösSeren Raum ein, sowie einem ausführlichen Stammbaum der autdeutung in der Geschichte der Sprachphilosophie (zu ergän- n durch denjenigen von Werner, s. u.). Die Darstellungskraft r Wörter muss unmittelbar erfühlt werden, zu beweisen gibt es ı nichts; Hinweis bieten immerhin Wörter. die einen Be- iff und gleichzeitig Lautgruppen gemeinsam haben. Was ge- utet wird, ist nicht eigentlich der Laut selber, sondern die für n wesentliche Stellung oder Bewegung der Sprachmuskulatur; r Laut gibt die Bedeutung dieser Gebärde an. Laut ist Nieder- hlag der Sprechgebärde, wie Handschrift Niederschlag der hreibgebärde. Dieselbe Lautdeutung gilt für alle Sprachen. eren Verschiedenheit bedeutet, dass jede Sprache verschiedene iten desselben Gegenstandes schildert, so «Katze» das Scharfe, rallende, «felis» das Schleichende, Weichfellige des Tieres. Welche Seite geschildert wird, kennzeichnet den betreffenden olksgeist und den allfälligen Wortfinder. Kein Wort schildert ollständig. Es gibt richtige, organische und unrichtige, unorga- sche Wörter. Lautverschiebungen, Fremdwörter, künstliche Be- ichnungen bringen viel totes Laut- und Wortmaterial in die prache. Vielleicht gelang auch die Schilderung nicht, oder ein Wort blieb, während der Begriff sich wandelte, oder ein Wort urde nach blosser Analogie gewandelt. Doch arbeitet die Sprache ich heute unablässig daran, die Wörter lautlich zu berichtigen. [1] ndividuell gibt es unter dem Gesichtspunkt der Lautrichtigkeit bendiges und lebloses Sprechen. Am richtigsten spricht die undart, am unrichtigsten die Wissenschaft und die Halbgebil- ten. Unnötig zu sagen, dass Kunstsprachen, in denen das Mäd- en «knabino», die Mutter «padrino» heisst, für diesen Stand- nkt das radikal Böse bedeuten. Und ebenso, dass der echte ichter den «richtigsten» Sprachgebrauch hat. Man wird auf rund von systematischem Lautverständnis Fremdsprachen leich- r, die Muttersprache besser lernen. Den Dichter braucht man lerdings nicht zu lehren, wann er «lind», wann «sanft» zu sa- n hat.

---

[1] Während einige Sprachwissenschafter die Schallnachahmung fast nur n ältesten Wörtern beilegen (z. B. Humboldt), betonen andere (z. B. eyse S. 92, auch Hermann Paul), dass diese Nachahmungen grösstenils jung sind, während die wirklichen Wurzeln geistiger seien. Für Theor Curti *(Die Entstehung der Sprache durch Nachahmung des Schalls»* uttgart 1885) sind gerade die Wurzeln ausnahmslos durch Schallnachmung entstanden.

Da Schaffner und Fenz die einzigen der hier zu betrachtenden Autoren sind, welche mit dem Laute als festem, eindeutigem Bedeutungsatome rechnen, so sind sie auch die einzigen, welche ihre Theorie umfassend am deutschen Wortschatz erwahren. Unter diesem Gesichtspunkt ist ein Vergleich ihrer Einzeldeutungen förderlich.[1] Man wird finden, dass die Hauptbedeutungen selten

[1] Nachweis der Uebereinstimmungen zwischen den Lautdeutungen von Fenz und Schaffner.

M. F.: Zusammensein. Zusammentun.
S.: Sammeln und Umfassen.

W. F.: Sichentfalten. Aus sich Herausgehen.
S.: Seelisches kommt in Bewegung, tritt hervor.

B. F.: Bilden. Plastisch.
S.: Leibwerden.

Pf. F.: Aufgehen und dabei feinstem physischem Widerstand entgegen.
S.: Sichverfangen.

D. F.: Hindeuten. Hinweisen.
S.: Hindeuten. Feststellen. } als Grundbedeutung.
Jakob Grimm deutet T als: Zeigen. Bedeuten.
Ebner *deutet T als: Hinweisen, Deuten auf etwas.

N. F.: Aus der Richtung Drücken. Niederdrücken. Negieren. Mindern.
S.: Verneinen. Beschränken. Abwärts Neigen.

S. F.: Das Flüssige, Wässrige. Sacht und Sicher. Einsickern. Einschneiden.
S.: Beruhigt Fliessen. Beschwichtigen. Sacht und Sanft. Sickern. Schneiden. (Zu dieser Uebereinstimmung kommen Beide aus entgegengesetzten Grunddeutungen.)

Z. F.: Uebergang von Festem in Langes, Dünnes, Scharfes, von Starrem in Bewegtes im Sinne von fein und scharf Eindringen.
S.: Das Stoffliche wird unsichtbar durch Verschwinden in einer Spitze (dazu: Stechen) oder durch blitzschnelle Bewegung.

W. S.: Schwanken, Wiegen, Hin und Her.
Humboldt: Schwankende und unstete Bewegung.
Ebner: Lebendig. Bewegung. Wogen. Wallen. Wind.

St. S.: Feststehen. Steif. Aufrecht.
Humboldt: Beständig. Fest.

Str. S.: Das Starre kommt in strahlende Bewegung.
Heinz Werner: Gerichtete Fortbewegung.

E. F.: Normal. Mittelmass. Gewöhnlich.
S.: Gefühlsblass.

* Ferdinand Ebner, *Das Wort und die geistigen Realitäten.* Innsbruck 1921, S. 161/2.

übereinstimmen, jedoch unter deren Ableitungen so viele, dass dabei jeder Zufall ausgeschlossen erscheint. Nur die Deutung von , sch, o sind ohne Verwandtschaft. Da die beiden Autoren bestimmt nichts voneinander gewusst haben [1], so ist damit nicht nur gesichert, dass Lautdeutung nicht romantische Phantasie, vielmehr

---

I. F.: Spitze. Innerlich. Lichtvoll. Licht. Verkleinern. Isolieren.
S.: Spitzig. Ichgefühl. Hell und Licht. Klein. Das Einzelne.

A. F.: Waagrecht. Gelassen.
S.: Waagrecht. Ruhige Betrachtung.

H. F.: Einhüllen. Hauchen. Halten. Haben. Ergreifen. Gehaltvoll.
S.: Hülle. Hauch. Haben und Halten. Hinbewegung. Heilig.

G. F.: Wenden gegen (erga). Zugeneigtheit. Gebend.
S.: Gegen (erga). Zusammenpassen. Entgegenhandeln = Geben.

K. F.: Gegen (contra). Kontrast. Kräftig Abändern. Scharf Abteilen. Eck. Winkel. Scharfe Kurve.
S.: Kräftig. Hart. Gefässe (harte Form). Eckig in Gestalt oder Bewegung.
(Hilmer S. 103 leitet «Ecke» von dem Geräusch des Knickens her.)

U. F.: Tief. Rund. Dunkel.
S.: Verborgen. Dunkel. Innerlich.
Fröbel: Tief.

Sch. F.: Uebergang von «Fest daran» in «Ungestalt».
S.: Auftreffen und in der Fläche Sichausbreiten.

J. F.: Entzwängen. Aus einer mechanischen oder psychischen Zwangslage Befreien.
S.: Ich berührt sich mit der Aussenwelt. Inneres kommt ruckweise heraus.

Ch. F.: Fläche an Fläche.
S.: Fläche.

L. F.: Glatt. Gleiten. Labil. Laufen. Lahm. Lose. Locker. Ohne psychische Hemmung. Leuchten.
S.: Kraftlos. Gestaltlos. Haltlos. Weichlich. Biegsam. Wegfliessend. Weggehen. Leichtflüssig. Leuchten.
Grammont: Flüssigkeit.
Paget: Bewegung. Fluss.
Humboldt: Das Schmelzende und Fliessende.
Hornbostel: Lang Hinziehen. Fliessen machen.
Platon: Das Glatte, Weiche, Gleitende. Weiche Bewegung.

etreffs der Selbstlaute wären noch auffallende Uebereinstimmungen bei Meyse, Friedmann, Jünger auszuheben.

[1] Herr Schaffner bestätigte uns freundlicherweise, dass er das Fenz'sche uch nicht gekannt habe.

gegenständlich begründet ist — sondern auch, dass die isolierende Betrachtung der Lautbedeutungen nicht von vornehere als sinnlos abgetan werden kann.

III.

So ist solche Betrachtung im Rahmen der «Onamatopöie» auch bei den zünftigen Sprachwissenschaftern, wenigstens nebenbe immer wieder in Anwendung. Nach dem Buche des dänische Anglisten Jespersen *Die Sprache* (Heidelberg 1925) S. 383—40 springt die Lautbedeutung von der Lautmalerei auf die Bewegun über, welche den Laut hervorbringt, dann auf die Dinge, die dieser Bewegung in Beziehung stehen (so schon Heyse S. 91), un es kommt zu einer «mehr oder minder deutlichen Verbindung d bloss Sichtbaren mit irgendeinem Laut». — «Eine natürliche Ve bindung besteht zwischen hohen Tönen und Helligkeit und un gekehrt zwischen tiefen Tönen und Dunkel... Von da ist nur e kleiner Sprung zu Wörtern für die entsprechenden Gemütsz stände.» Unmittelbar leuchtet das wohl ein, aber gerade von d Wissenschaft hätten wir eben gern eine genauere rationale Au weisung der Vermittlungsglieder dieses Sprungs. Auch wenn heisst, «das Verbum ahmt die Töne nach, die man in solcher G mütsverfassung hervorbringt (z. B. brummen, murren)» — so reic das zu solchem Aufweis nicht hin. Und das P r o b l e m hat berei Herder schön formuliert[1]: «Was hat die Farbe, die Rundheit m dem Namen gemein, der aus ihr so natürlich entsteht, wie d Name «blöken» aus dem Schafe?» — Wenngleich also die Ta sache der Lautbedeutung von Jespersen nicht eben tief analysie wird[2], so wird sie doch gegen ihre Bestreiter kräftig verteidig Benfey, de Saussure, Sütterlin machen besonders die Lautversch bungen gegen die Lautbedeutung geltend; viele Wörter sind er durch Lautverschiebung, also zufällig klangsuggestiv geworde Jespersen zeigt, dass auch umgekehrt manche Wörter früher lau lich ausdrucksvoller waren als heute, so ahd. krâja > nhd. Krähe andererseits doch «macht die Lautsymbolik manche Wörter leben fähiger und gewährt ihnen beträchtliche Hilfe in ihrem Dasein

---

[1] und Dionysios von Halikarnass klar erkannt; vgl. Friedmann a. O., S. 196. [2] Die irrtümliche Auslegung von «Miniaturbild» als «se kleines Bild», während es in Wahrheit «mit Mennige gemaltes Bild» b deute, führt J. auf die Suggestion des doppelten i zurück — währe doch in Wirklichkeit zweifellos eine verwechselnde Ableitung von «mi mus» vorliegt.

ampf.» So «können wir wohl behaupten, dass im Laufe der Zei- n die Sprachen an symbolischen Zeichen immer reicher und rei- ier werden.»

Diese Wendung des Gedankens lässt an den Versuch August hleichers denken, die Sprachbildung dem Gesetz des Darwinis- us einzuordnen (*Die Darwin'sche Theorie und die Sprachwissen- haft*, Weimar 1873). Gerade die lautliche Ausdruckskraft eines Wortes würde dann seine entscheidende und sich folglich a n i c h zu steigern strebende Angepasstheit bedeuten — seine innere Macht, sich und seine Lautbedeutung auch weitgehend gegen die Auswitterung derselben durch die Lautgesetze zu behaupten, von denen die mechanische Anschauung der 1870er Jahre sagte, dass sie «geradezu mit blinder Naturnotwendigkeit wirken» (so Osthoff 1878, vgl. E. Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen I 115). So wie seither die Naturwissenschaft eingesehen hat, dass Variation und natürliche Auslese nur die A b w a n d l u n g der positiven Form, nicht aber deren A u f b a u s e l b e r zu erklären vermag, ist auch bei der Sprache die Theorie durchaus möglich, dass die Lautbedeutung das ursprünglich Formschöpferische ist. Die Lautgesetze dagegen hätten dann die Rolle, auf die unerlässliche Lockerung der Versenktheit im unmittelbar Sinnlichen hinzuwirken, zugleich auch durch diese Durchkreuzung desselben auf das elementare Sprachrichtigkeitsgefühl einen Druck auszuüben, auf den dies durch fortwährendes Neueinschiessen von lebendiger Lautsymbolik in die Sprache antwortete. Dabei wäre noch die Möglichkeit zu erwägen, ob nicht die Lautverschiebungen selbst es zu einem gewissen Grade Erdrutsche im völkischen sinnbildlichen Lautempfinden abbilden.

Auf jeden Fall können wohl die Lautgesetze weder nach ihrer positiven noch nach ihrer negativen Rolle in Sprachbildung und Sprachentwicklung absolut gesetzt werden. Werner (s. u.) sagt Seite 7: «Keine Lautgesetzlichkeit vermag die Lautgestaltung so zu determinieren, dass nicht noch Raum für den Faktor des Sprachphysiognomischen selbst wäre.» Hugo Schuchardt, der wirkungsvollste Vorkämpfer gegen die neugrammatisch-mechanistische Richtung, sagt über das Verhältnis von Urschöpfung zu historischer Gesetzlichkeit in der Sprache: «Dort» (in dieser Gesetzlichkeit) «handelt es sich um den einen der beiden Faktoren der Sprache, um den L a u t ; hier» (in der Onomatopöie) «um beide zugleich und zwar in ihrer Beziehung zueinander. Hier liegt, wollen wir die Dinge richtig stellen, für den Sprachforscher das Zentrum und dort, in der Lautgeschichte das Aussenwerk. Dass nun das Lautgesetzbuch so unentbehrlich ist, wie dem Mathema-

tiker die Logarithmentafeln, versteht sich von selbst; aber die Be quemlichkeit des Rechnens darf ihn zu keiner Verkennung de wahren Werte verleiten... Die Sprachgeschichte ist vorzugswei auf die Etymologie eingestellt, das heisst mehr auf die Ergebnis von Vorgängen als auf die Vorgänge selbst. Diese aber scheide sich nicht scharf in zwei oder mehrere Gruppen, sie hängen al miteinander zusammen, die wirkenden Kräfte liegen immer berei wenn sie auch zu schlafen scheinen. Mit einem Worte, die Vo gänge sind immer komplex» (*Schuchardt-Brevier,* herausgegebe v. Leo Spitzer. Halle a. S. 1922. S. 189/90). — Vermag also auc dieser Altmeister kein einfaches Schema zwischen Urschöpfun und Entwicklung vorzulegen, so ist schon etwas gewonnen, wen der Abstand der Faktoren und Schritte verkleinert werden kan

Hermann Hilmer veröffentlichte 1914 in Halle a. S. eine au führliche Untersuchung über *Schallnachahmung, Wortschöpfun und Bedeutungswandel* an englischem und deutschem Lautmat rial. Im Theoretischen ist dieselbe auch nicht sehr zulänglich. S deutet Hilmer «Scher dich zum Kuckuck» als Bedeutungswand des Lautbildes Kuckuck, weil dieses hier «Teufel» bedeute (S. 166 Ferner leugnet er die Möglichkeit eines Bedeutungsübergangs vo Geistigen aufs Körperliche (S. 79) — wofür man ja nur an Au drücke wie «eine bösartige Beleuchtung der Landschaft» zu de ken hätte. — Für die Frage, die uns oben interessierte, w i e nu eben Schallnachahmung durch Bedeutungswandel zur offenbar Nachahmung von Eindrücken anderer Sinnesgebiete oder gar i nerseelischer Begriffe werden kann, finden wir auch hier n Dürftiges. (Wie übrigens eigentlich bei allen Autoren. Heyse nen das Problem «Lautmetaphorik» — ohne zu seiner Lösung me anzuführen zu haben als das «Sensorium commune» Herders, welchem alle Sinne als Zweige eines Stammes erscheinen [S. 93-6 Hilmer sagt: «Wie die tieferen Töne von umfangreicheren Instr menten ausgehen, so erinnert auch der tiefe u-Vokal an ein dumpfen Schall, wie er durch massige Körper hervorgerufen wi Feine Töne, zu deren Nachahmung sich der Vokal i am best eignet, gehen in der Regel von kleinen Dingen aus. Daher ve knüpft man diesen Laut auch gern mit Vorstellung von fein spitzigen Dingen (vgl. Nagel, *Handbuch der Physiologie des Me schen,* 1905, III, 485).» (S. 18.) So ergibt sich der Bedeutungsw del von «dump, the sound of a heavy object falling» zu «dum anything short, thick, and heavy» (S. 26). Offenbar ist dies eine einzelne Brücke des lautmetaphorischen Bedeutungswand unter vielen andern, die rational weit schwerer zu erfassen wär Der eigentliche Wert des Hilmer'schen Buches besteht in den ä

rst ausführlichen und reichhaltigen Wortlisten, in denen die chritte von der unsprünglichen Schallnachahmung her in alle ichtungen des Nichtgehörsmässigen durch Anhäufung eines weit rstreuten Stoffes aus allen möglichen Mundarten derart verklei- ert werden, dass ein theoretisches Studium des Bedeutungswan- els-Mechanismus da ein ausgezeichnetes Hilfsmittel findet.

Die Bezeichnung «Brücke» für das Medium des Bedeutungs- andels (die «Bedeutungsübergänge») stammt von Wilhelm Oehl. r unterscheidet drei Typen von Sprachschöpfung: Lallwörter, challwörter und Bildwörter. Die beiden ersten Ausdrücke erklä- n sich selbst. Das Lallwort ist schon von Curti zum Gegenstand ner ausführlichen Theorie gemacht worden, der seinerseits den egriff schon bei Fick gefunden hat. Oehl sagt in seinem Buche *ngen — Finger — Fünf* (Freiburg i. Ue. 1933) S. 3.: «Wenn die autgruppen oder Wörter nichts Hörbares nachahmend darstel- n, sondern unhörbare lautlose Erscheinungen, buchstäbliche «Er- heinungen», d. h. optische Eindrücke, dann ist von Onomatopöie ler Lautmalerei keine Rede; das Akustische des Wortes bezeich- t oder soll bezeichnen ein Optisches: es ist nicht Lautmalerei, ndern Bildmalerei.» — «Diese Bildwörter haben elementar- rallelen Ursprung: Vermöge ihrer immer und überall wesens- eichen psychologischen Veranlagung kommen die Menschen al- r Zeiten, Rassen und Zonen immer wieder dazu, die Handbewe- ung des Zugreifens mit der Interjektion kap oder pak oder kam w. zu begleiten. Durch längere Wiederholung wird die zufäl- ge, willkürliche oder unwillkürliche Interjektion zum festen Wort, das in das jeweils vorhandene phonetische und gramma- che System übergeht. Das Schallwort hat onomatopöischen, das ldwort interjektionalen Ursprung. Und beide Arten von Wort- höpfungen sind immerdar lebendig wirksam.» (S. 12.) Und Oehl iert Heinrich Schurtz, *Urgeschichte der Kultur,* 1900, S. 475 f., r von Heyse sagt: «Im Grunde läuft seine Ansicht darauf hin- s, dass jedem äusseren Eindruck, auch dem durch das Gesicht rmittelten, eine Klangvorstellung entspricht, wie umgekehrt sen- ble Personen bei bestimmten Tönen auch ganz bestimmte Farb- rstellungen haben. Möglicherweise lüftet diese sehr tiefe und höne Theorie etwas von dem Schleier, der über der Entstehung r Sprachwurzeln ruht, wenigstens soweit die Form der Wurzeln Betracht kommt; es ist auch sehr möglich, dass in primitiven enschen, wie noch jetzt in Kindern das Gefühl einer Verwandt- haft zwischen Gesichts- und Klangbildern lebhafter ist als bei n durch den Gebrauch einer gedankenreichen Sprache in andere ihnen gedrängten erwachsenen Personen der Kulturvölker.»

(S. 16.) Dazu wäre zu vergleichen, was Hilmer a. a. O. S. 29 v einer alten Frau aus Nordschottland erzählt, die vom Aufblitz des Nordlichts berichtete und meinte: «You can hear it — swis — swish!»

Wir werden hier also in die ungewissen Horizonte der «Syn sthesien», der Farb-Ton-Theorien usw. hinausverwiesen. Hierüb gibt es ein grosses Sonderschrifttum; so viel uns bekannt, ab auch hier keinen gelungenen Versuch, die Bedeutungsbrücken r tional zu konstruieren. Wir müssen uns da wohl an die Künstl wenden, und zwar weit weniger an die Maler von Symphoni und die Tonsetzer von Gemäldeausstellungen als einfach an d Dichter. Es gehört zu ihrem eigensten Handwerk, das Gemeinsam das Einheitliche zwischen bestimmten Tatsachen verschieden Sinnesgebiete herauszustellen; und zwar entweder diese Tatsach so zugespitzt nebeneinander zu stellen, dass jedem Willigen un Fühlsamen die Selbigkeit dazwischen zum Erlebnis wird, od diese Selbigkeit zu s a g e n , d. h. i r g e n d w i e rational, din lich ergreifbar zu machen. Es ist das ungeheure Gebiet der dic terischen Metaphorik, das sich hier auftut, und zwar nicht i Sinne begrifflich begründeter Vergleiche, sondern im Sinne jen Ureinheit im Geiste zwischen den Sinnesgebieten. Dies ist au die tiefere Rechtfertigung, warum wir in diesen Blättern so au führlich über das Gebiet der Lautbedeutung berichten.

IV.

Aber es gibt noch einen Ausweg der Wissenschaft, der alle dings gegenüber dem bisher betrachteten Objektivismus der Lau bedeutung in ziemliche Nähe zu jenen künstlerischen Verfahrung weisen gerät. Wenn die Einheit zwischen der Lautbedeutung a den verschiedenen Sinnesgebieten nicht g e g e n s t ä n d l i c nachgezeichnet werden kann, dann ist sie vielleicht eben i S p r e c h e n d e n s e l b e r aufzuweisen? Hier setzt die ungeme einflussreiche Theorie Wilhelm Wundts ein. Es handelt sich da nach in unserem Zusammenhang nicht um Nachahmung des La tes, sondern um Nachahmung durch einen Laut. Lautbilder en stehen durch Lautbewegungen der Sprachorgane, die durch d äusseren Eindruck triebartig ausgelöst werden. «Der Laut wur nicht geblidet, weil er eine bestimmte Aehnlichkeit mit dem obje tiven Eindruck besass, sondern er wurde umgekehrt dem Eindru ähnlich, weil die Artikulationsbewegung, aus der er hervorgin dies notwendig so mit sich führte.» (*Völkerpsychologie* 1904.

. 317—333.) Wir begegneten dieser Theorie schon bei Fenz, zu essen Objektivismus sie allerdings nicht ganz passte. Darnach lso ist das Gemeinsame zwischen den zusammengeordneten Einrücken verschiedener Sinnesgebiete die Bewegungsvorstellung, ie dadurch im Wahrnehmenden oder Vorstellenden ausgelöst wird. Diese Bewegung bringt den Laut hervor und wird im Hörenden nstinktiv wiederholt, wodurch der Laut verstanden wird. Auch challwörter ahmen nicht direkt nach, sondern sind das selbsttätige Ergebnis der auf den Reiz antwortenden Muskelstellung. A. W. Schlegel spricht von «Artikulieren als Organbewegung, die hnlichen Handlungen des Geistes entspricht.»

Diese Theorie ist zweierlei Auslegung fähig. Die erste ist mehr ntellektualistisch; wir finden sie in dem Buche *Human Speech* on Richard Paget (London 1930) durchgeführt. Für ihn ist die Bewegung der Sprachorgane, besonders der Zunge, eine unmittelare materielle Abbildung des Gemeinten, sei es Gegenstand, Bewegung oder Eigenschaft; und indem der Hörende dies intuitiv rgreift, «versteht» er den Laut. Da das i mit kleinem Mund hervorgebracht wird, bedeutet es Kleinheit. Die Silbe lubh wird durch ine phallische Zungenstellung hervorgebracht, welcher beim Geschlechtspartner eine solche entspricht, die die Silbe ka oder kam ervorbringt. Beides bedeutet also Liebe. Eine rollende, in sich urückkehrende Zungengebärde bringt einen Laut hervor, der might mean to roll away or to bind round; it might mean an gg, or a circle or disc, or it might be interpreted symbolically to nean a year, or continuity, or even eternity» (S. 166). Paget führt ine Reihe von Forschern über exotische Eingeborenensprachen n, welche übereinstimmend die ungeheure Rolle des Gebärdenpiels für die nähere Befestigung der Sprachlautbedeutung bekunen. Hier wären auch noch die Arbeiten von Marcel Jousse[1] zu rwähnen, welcher gleichfalls die Sprache als den Teil einer mit em ganzen Körper hervorgebrachten mimischen Schilderung des Gemeinten auffasst.[2] Es wird also irdenwie der Taubstumme, welher von den Lippen abliest, als der reine und Normalfall eingeschätzt (wenn eine überspitzte Formulierung zur Verdeutlichung lienen darf). Paget sagt: «Wir lesen mit den Ohren von den Lippen ab.» Nachdem das Geistige in der Sprache einseitig absolut esetzt worden war, geschieht dies nun ebenso einseitig mit dem Körperlichen. Die Theorien Pagets erinnern verzweifelt an len naiven Materialismus von Malebranche, der den Spalt von

---

[1] *Etude de psychologie linguistique. La pensée et le geste.* Beides Paris.

[2] Diese Idee schon bei Lucrez, *De rerum natura* V 1027 ff.

Geist und Körper überbrücken will, indem er sagt: «L'idée de l
grandeur produit dans le cerveau un grand mouvement d'esprit
et la trace qui la représente se conserve fort longtemps. Un gran
mouvement d'esprits excite aussi dans l'âme l'idée de la grandeu
et il arrête beaucoup l'esprit à la considération de cette idée»; un
mit der Kleinheit in allem entsprechend umgekehrt. (*Recherche d
la vérité*, 4me éd., Amsterdam 1688, II S. 62.) [1]

Diesen Gefahren stellt sich eine zweite Auslegung der Wundt
schen Theorie entgegen, die mehr emotionalistische. Darnach i
weniger die gegenständliche Schilderung durch den Körper da
zwischensinnlich Bedeutende, als vielmehr die affektische Re
aktion, welche sich gleichfalls im Körper ausprägt (eine Wendung
die schon Vico, ja Epikur vorausgenommen haben, und zu de
sich auch Steinthal bekennt). Das gemeingültige Gefühl, das vo
dem Lauteindruck hervorgerufen wird, ist die Brücke, auf wel
cher dieser Eindruck zu andern Sinnesgebieten oder ins Geistig
überspringt. Diese Theorie finden wir in dem Buche von Mauric
Grammont *Le vers français* (3. Aufl. Paris 1923) angewandt [2] –
wohl ohne Bewusstsein ihrer Herkunft, um so mehr als es sich den
Titel entsprechend nicht um losgelöste theoretische Darlegunge
handelt, sondern diese bleiben im Rahmen einer Verslehre, eine
partiellen Poetik. So untersucht Grammont hauptsächlich de
Klangcharakter von Versen und Versgruppen und richtet sich da
bei vorwiegend auf Häufungs- und Gegensatzwirkungen von Lau
ten. Obwohl er dabei viel Sensibilität entwickelt, scheinen un
seine theoretischen Grundlagen nicht durchwegs sorgfältig genu
gelegt. Um, wie es hier immer wieder geschieht, einen Vers al

[1] Uebrigens gehört dieser Denker auch noch wesentlicher in unsere
Zusammenhang. Seine angtsvolle, sich an Abstraktion und Mathemati
anklammernde Lebensfeindschaft lässt ihn immer wieder auf die Schwäch
der Menschen schelten, welche sich von dem «verworren» Gefühlsmäss
gen des Ausdrucks, des Stils, der Gebärde, der Haltung am Sprechende
die kühle Einsicht in das «klar» Begriffliche am gesprochenen Wor
trüben lassen. Allerdings wurde dieser Kampf zu Malebranche's Zeit i
gewissem Masse durch den zügellosen Imponier-Betrieb der französische
Hofkultur gerechtfertigt (die Kehrseite von deren Kult der Nuance mi
ten im tiefsten Rationalismus), auf den M. sich denn auch immer wiede
bezieht. — Eine praktische Illustration zu dieser moralischen Sprach
psychologie bietet das hübsche Erlebnis Leibnizens in einer Pariser Buch
handlung in den siebziger Jahren, das er wohl nicht ohne Bezugnahme au
Malebranche's Ideen (der bei der ganzen Sache im Spiel ist) erzählt (abgedruck
im 3. Band der *Werke*, hrsg. v. Onno Klopp, Hannover 1864, S. VIII.)

[2] Auf dieses Buch wies neulich schon Marcel Raymond an dieser Stell
hin anlässlich eigener subtiler Ueberlegungen zur Lautbedeutungsfrage.

eispiel bedeutungsvoller Lautwiederholung anzuführen, wenn in mselben recht gewöhnliche Laute zwei- bis dreimal vorkommen - müsste man da nicht grössere Stücke französischer Dichtung erselben Zeit, oder mindestens von demselben Dichter auf bestimmte Buchstaben hin durchzählen, ehe man, von krassen Fällen abgesehen, Absätze von 10 oder 20 Versen als durch Wiederholungs- oder Kontrastwirkung eindeutig gekennzeichnet hinstellen könnte? Um so mehr, als ja nach des Verfassers Grundmeinung eine solche Wiederholung auch belanglos sein könnte, wenn den die Wortbedeutung sich der Lautbedeutung nicht leiht — dadurch das Sprechende des Lautes zu einer verstärkenden Begleitmusik der Wortbedeutung herabgesetzt wird, die der Dichter heranziehen kann oder nicht. So findet Grammont briser ausdrückend, griser nicht; il rompt ja, le tronc nicht. Man sieht nicht, dass Grammont sich nahe an der Tonmalerei hält, sonst würde er gegenüber griser und tronc kaum so schnell kapituliert haben. Man müsste also die Analyse wohl weiter treiben — versuchen, zu ergründen, worin eigentlich z. B. das Schwere oder Dunkle besteht, das nach Grammont zwischen den Ideen und den sie schildernden Tönen gemeinsam ist. Einen Ansatz dazu gibt er, wenn er etwa gepresste Töne auf das Gepresste der Angst, des Schmerzes, der Bitterkeit zurückführt, mithin den Laut als unmittelbaren Ausdruck einer affektbedingten Körperbewegung erklärt. Die Zungen- und Zungen-Zahn-Laute sind ihm Ausdruck einer Gebärde des Gesichts, die Ekel und Verachtung wiedergibt.

V.

Diese Verörtlichung der Lautbedeutung vorwiegend auf das Gefühlsgebiet hin rückt nun den Sitz der Lautbedeutung noch tiefer ins Subjekt hinein. Das ist im Sinne der sogenannten idealistischen Sprachtheorie, welche alles Sprachliche auf den terminus a quo zu beziehen strebt. Sie stammt in ausgeführter Form von Wilhelm von Humboldt und bedeutet bei ihm eine bewusste Anwendung der Ichphilosophie des deutschen Idealismus. Sie betont das Schöpferische des Subjekts und allgemein das Funktionale im Wesen der Sprache: Sprache ist zuvörderst nicht Gebilde, sondern Bilden, nicht Werk, sondern Wirken. Das Objekt ist nicht ein Gegebenes, das sich im Subjekt eindeutig abdrückt, sondern das Objekt wird erst konstituiert durch die Summe der schöpferischen Objektivitäten, welche sich besonders auch in der Vielheit der Sprachen und der ihr zugrunde liegenden Vielheit der Weltansichten ausdrückt. Die Summe des Subjektiven ist objektiv. —

Nach Einbruch des objektivistischen Materialismus, der die zwe
Hälfte des 19. Jahrhunderts auch in der Sprachwissenschaft ke
zeichnet, hat Karl Vossler den Idealismus wieder in die Erörteru
eingeführt. Für Vossler ist das Schöpferische an der Sprache
Gesamtgeist, der Stil, aus welchem alle Einzelerscheinungen u
Gesetze derselben herzuleiten sind. Der philosophisch zulänglich
zeitgenössische Vertreter des Sprachidealismus ist Ernst Cassi
mit dem ersten Bande seines Werks *Philosophie der symbolisch
Formen* (Berlin 1923). Er leugnet die sprachliche Schallna
ahmung und ihre immer wieder erneute Schöpferkraft nicht. A
die eigentliche, geistig bedeutsame Sprache grenzt auch er sch
von unmittelbarer Lautbedeutung und Sinnlichkeit überhaupt
Greifbewegung in die Ferne wird zum Hindeuten, Greifen z
Begreifen, Weisen zum Beweisen, Reflex zur Reflexion: eine Re
zunehmender Abstraktion auf den Geist hin. «Der Sinn der Fo
kann nicht in dem gesucht werden, was sie ausdrückt, sond
nur in der Art und Weise, in dem Modus und in der innern G
setzlichkeit des Ausdrucks selbst... Die Sprache beginnt e
dort, wo das unmittelbare Verhältnis zum sinnlichen Eindru
und zum sinnlichen Affekt aufhört... Je mehr der Laut de
was er ausdrücken will, gleicht; je mehr er dieses andere no
selbst ‚ist', um so weniger vermag er es zu bedeuten» (S. 135—
Bei den höheren Sprachformen handelt es sich nicht um mi
schen, sondern um «analogischen Ausdruck», bestimmte Zusa
menordnung inhaltlich ganz verschiedener Reihen, nämlich
des Ausdrucks und der des Gemeinten: ein ziemlich abstrak
Prinzip, das uns den von jeher stark mathematisierenden Chara
ter der Cassirer'schen Philosophie zeigt — abstrakt selbst da,
das Aufbaugesetz innerhalb der Reihe des Sprachausdrucks sel
fast rein lautlich ist, so in der immanenten «Vokalharmonie»
ural-altaischen Sprachen.

Nun ergibt sich noch die Frage, was einer idealistischen Spra
theorie als Möglichkeit verbleibt, eine auch ins Geistige hin
noch bestimmende Rolle unmittelbarer Lautbedeutung festzuh
ten. Diese verbleibende Möglichkeit ist wesentlich, aber auch
fährlich. Es ist die, eine Beeinflussung nicht nur der Wortbede
tung durch die Lautbedeutung anzunehmen, sondern auch
Lautbedeutung durch die Wortbedeutung. Julius Stenzel gibt
seiner *Philosophie der Sprache* (München und Berlin 1934) S.
folgendes Beispiel: «Er schlug ihm ins Gesicht»; «er schlug V
tagung vor». Offenbar hat die unmittelbare Lautg
stalt von «schlug» in beiden Verbindungen für uns ein dur
aus verschiedenes Gesicht. Stenzel sagt: «Klang und Bedeutu

durchdringen sich gegenseitig, und ist diese Verbindung einmal da, so trägt die Lautgestalt die Bedeutung in sich und wird erst so zum lebendigen Wort. — Humboldt hat die verschiedenen Möglichkeiten der Klangsymbolik sehr sorgfältig geschieden (*Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues* S. 73 ff.) und ausdrücklich die mögliche Rückwirkung von der Bedeutung auf den Klangsinn hervorgehoben. Hier ist die Stelle, an der jede Sprache klangliche Möglichkeiten ausnützt, auf die sie in ihrem offiziellen, ihrer Schrift zugrunde liegenden Lautsystem verzicht tut. Aber man hüte sich, den Klang als etwas Losgelöstes zu betrachten. Sprachlicher Klang ist, sofern er Sprache ist, von vorneherein durch Bedeutung auch in seinem Leiblich-Sinnlichen verändert, er ist etwas ganz anderes als blosser Klang im akustischen Sinne... Deshalb ist umgekehrt jeder Bedeutung, und zwar jeder Nuance, in der sie aufgefasst werden kann, ein solcher Klang zugeordnet. Hier gibt es keine Trennung, und alle die «Schemata» der Bedeutungen ... sind verbindende Stufen zwischen den beiden extremen Abstraktionen Klang und Bedeutung, die ihre echte Einheit ... garantieren... Jeder sprachliche Klang ist bis in seine letzte unfassbare Nuance bedeutungserfüllt; gerade der Klang gibt den das Willens- und Gefühlsleben des Menschen beherrschenden Bedeutungen erst ihre letzte volle Sinnerfüllung» (S. 93).

Von dieser Sachposition aus baut E. M. von Hornbostel weiter in seiner Abhandlung *Laut und Sinn* (Festschrift Meinhof, Hamburg 1927). Auch er steht durchaus auf dem Standpunkt der Lautbedeutung: er sagt, man höre den Wörtern «Hammer» und «Hacke» an, dass das eine ein stumpfes, das andere ein spitzes Werkzeug sei (S. 348), und lässt eine Versuchsperson das Bantu-Wort «ongongololo» rein nach dem Klang richtig als «Tausendfüssler» deuten (S. 340). Bedeutung ruht ihm aber im allgemeinen mehr als in Wörtern in Ganzheiten: Ganzheiten des Satzes, Ganzheiten von Situationen, von Gesamtgebärden, Ganzheit aus Sprache und Sinn. Sprache und Sinn: «Für ursprüngliche und natürliche Geschöpfe gilt: Sprache ist tönender Sinn... Der Sinn wird unmittelbar gehört, so wie er unmittelbar gesehen, gefühlt und gebärdet wird» (S. 331/2). Gesamtgebärde: «Die Lautgebärde ist ein Teil der Gesamtgebärde und nur künstlich von ihr trennbar» (S. 329). Ganzheit des Satzes: «Der Sinn der Lautgebärde liegt zunächst wesentlich in der Melodiebewegung ... Die Wörter sind Kunstprodukte, sie enthalten die Melodie nicht» (S. 335/6). Ganzheit der Situation: «Von der äusseren und inneren Situation hängt jeweils der Sinn des psychophysischen Gesamtvorganges ab, also z u g l e i c h der Sinn des Wahrgenommenen und Gefühl-

ten, der Sinn der Bewegung, der Gebärde, des Lautes: der Sinn bestimmt den Laut» (S. 330). «Es ist müssig zu fragen, auf welchem Gebiete die Deutung eines bestimmten Lautbildes liegt, denn sie ist allen Gebieten gemeinsam. Ob ich die Zitterbewegung selbst ausführe oder sehe, höre oder taste ... ist für die eigentümliche Bewegungsart, die den Bedeutungskern ausmacht, gleichgültig» (S. 334). — Schon hier zeigt sich die Schwierigkeit, aus diesem hochgespannten «idealistischen» Ganzheitsdenken, das sicher in Urschichten hinabreicht, dann das bestimmte Einzelne herauszufischen. Hornbostel nimmt weiterhin eine Selbstdifferenzierung der Sprache an, durch die sie sich von der gegenwärtigen Situation löst, zum Ausdrucks- den Mitteilungscharakter gewinnt (vgl. hierzu Hermann Paul, *Prinzipien der Sprachgeschichte*, Halle a. S. 1880, S. 194) und sich zugleich präzisiert. Dies geschieht unter anderem durch Einfügung der hinweisenden Fürwörter (S. 335), deren grosse Rolle für den Vorgang der Abstraktion damit richtig erkannt ist. — Wichtig zu sein scheint an dieser Stelle noch die Arbeit von Hermann Ammann: *Wortklang und Wortbedeutung in der neuhochdeutschen Schriftsprache* in *Neues Jahrbuch für Wissen und Jugendbildung* I 1925 — welches uns jedoch nicht zugänglich war.

VI.

Heinz Werner stürzt sich in seinem kühnen Buche *Grundfragen der Sprachphysiognomik* (Leipzig 1932) rückhaltslos in die Strudel einer Tiefe, in der alles von allem abhängt, alles von allem beeinflusst wird. Aber das scholastische Begriffsgerüst (hoch zusammengesetzte Fremdwörter, die Lösungen von Problemen zu geben scheinen, welche sie nur etikettieren), die «naturwissenschaftliche Exaktheit» des Experiments — Dinge, an denen er sich in jenem Strudel fortzutasten sucht, sie werden nicht viele ausser ihm tragfähig dünken. Werner geht mit Schroffheit vom idealistischen Standpunkt aus: Ausdruck, nicht Abbildung. Man könnte einwenden: Gut, Ausdruck — aber Ausdruck der Reaktion, die den Dingen objektiv zukommt. Dem gegenüber pocht er auf die absolut freie Schöpferkraft der Sprache, welche bei ihm das Sprachmaterial «modelliert» — stellenweise mit der Souveränität wie einem toten Lehmklumpen gegenüber. Jede Theorie fester Dingabbildung durch die Laute sei materialistisch. Herders Meinung sei gewesen, Sprache sei, «selbst als tönende Umgreifung der Dinge, ebenso Erschaffung wie Darstellung der begriffenen Welt». (Hierzu vgl. Humboldt: «Der Mensch lebt mit den Gegenständen

... ausschliesslich so, wie die Sprache sie ihm zuführt.» — Kawi-Werk S. 60.) Diese Erschaffung geschieht aus einer letzten allmächtigen Lebendigkeit heraus, die sich in alles und alles in sich hineinbildet — die alle Dinge in sich gehüllt hält und ganzheitlich herausstellt. Sie wird mit «Spannung», «Zügigkeit» oder vor allem mit dem Zauberwort «Dynamik» bezeichnet — einem strebungshaften Gemeingefühl in allen körperlich-[1] seelischen Schichten, einer Urgebärde des Lebens, die sich ohne Unterschied in allen Sinnesgebieten äussert — so dass auf dem Grunde jeder Aeusserung, auch jeden Lautes und Lautbildes das Ganze des Lebens liegt. Hierdurch soll das erklärt werden, was Werner «intersensorielle Indifferenz» nennt. Die Laute bedeuten etwas, ja, aber nur in Beziehung auf dies tiefere Lebensganze und auf die «Gesamtbasis», den Hauptgedanken einer Sprache. Diese Lebenshaltung prägt jedes Lautbild zu einer Physiognomie, welche intuitiv-physiognomisch aufgefasst werden kann. Bereits im gedruckten Wortbild zeigt sich solcher «gesichthafte Ausdruck» (S. 53). Um nun über das rein Einmalige dieser Auffassungssituation hinauszukommen, befragt Werner eine grössere Anzahl von Versuchspersonen — ein experimentelles Verfahren, das aber von mechanischer Exaktheit nichts an sich hat. Jede Antwort ist so viel wert, wie sie eben an sich wert ist. Es gibt darunter solche von grosser Hellsichtigkeit und Ausdrucksgewalt, andere sind wichtigtuerisches Geschwätz.[2] Für diese Lautbild- und Wortbild-Physiognomik braucht es natürlich intelligente, gebildete und eingeübte Versuchspersonen; unglücklicherweise sind sie dann auf das, was der Leiter zu hören wünscht, so eingestellt, dass in den Antworten immer dieselben überaus zugespitzten und irrationalen Kategorien wiederkehren, ohne von ihrer sachlichen Gemeingültigkeit überzeugen zu können. Die Bestrebung des Leiters ist, möglichst tief unter das vernünftig-begriffliche Bewusstsein hinunterzugelangen. (Dem dienen die «tachistoskopischen» Versuche, welche das Urgefühl einer Sache v o r dem begrifflichen Auffassen geben wollen — ähnlich wie bestimmte Strebungen zeitgenössischer Kunst.) Dabei werden aber Abgründe einer derartig einsamen und oft zuchtlosen Subjektivität aufgedeckt, dass man im-

[1] Es wird versucht, den Sitz des Gefühls für bestimmte gehörte Lautbilder in bestimmten Körperteilen zu bestimmen. [2] Wenn es nicht das ist, was die Vp. bei dem Wort «feucht» zu empfinden angibt (S. 54/55), so kann man ihr nur anraten, sich beförderlichst in die Behandlung eines tüchtigen Irrenarztes zu begeben. — Schön und wirklich exakt ist dagegen der Nachweis, wie bei verschiedenen niedersächsischen Dialektnuancen eines Farbworts die Sprechenden verschiedene Farbnuancen vorstellen

mer wieder denkt, die Aussagen kennzeichneten mehr den Redenden als die Sache, und man müsste zunächst alle diese Menschen psychanalytisch zu Ende analysieren, um ihren nur persönlichen Anteil an der gesuchten «Dynamik» abziehen zu können. Eine andere Frage ist allerdings, ob dann nicht wie so oft in der Psychanalyse alle Substanz überhaupt zerredet wäre.

Der Hauptfehler aber, den diese Experimente fast alle an sich tragen, liegt eben in der Ungeschiedenheit der Grundlagen. Zweifellos hat Werner recht, wenn er die Möglichkeit einer Färbung, ja Aufstellung des Lautsinns vom Wortsinn her ins Auge fasst: «Der Tor» und «das Tor», «der Leiter» und «die Leiter», «die Wand» und «er wand», «der Rasen» und «zu rasen» — haben für den unbefangen Hinhörenden unter sich auch eine andere L a u t gestalt. An der reinen Klangbedeutung des Namens «Fritz» haben nicht nur die Laute desselben, sondern auch alle Fritze mitgearbeitet, denen wir im Leben in eindrücklicher Weise begegnet sind. (Gelegentlich heisst es bei Werner: «Die Lautung eines Wortes ist niemals als Lautmelodie sinnvoll, sondern wird erst bedeutend dadurch, dass sie einen Sinn meint» (S. 44). Curti sagt (a. a. O. S. 11): «Bedeutung artikuliert den Laut.») Diesen Sachverhalt benützen aber hier die Versuchspersonen, um hemmungslos verstandesmässige Assoziationen aus dem begrifflichen Inhalt des Wortes zu geben, wo es sich darum gehandelt hätte, eine Wortbedeutung nur einzulassen, wenn sie wieder ganz ins Klangliche eingegangen ist, und zu zeigen, auf Grund welcher Ureigenschaften der Laute sie damit neu verschmelzen, das Abstrakte sinnlich werden konnte. Wenn z. B. immer wieder (mit einer einzigen Ausnahme des Gegensinnes) in Wortbildern eine Links-Rechts-Bewegung gefunden wird, so wird es schwer sein, den Gedanken fernzuhalten, dass das einfach von der allgemeinen Links-Rechts-Richtung unseres Schriftsystems kommt. Der Abschnitt über die Wortbilder der Farben legt besonders einfach die Inhaltsbedeutung dieser Wörter in ihre Lautung hinein, und das hier oft bezeugte Gefühl, dass die Lautbilder der dritten Konjugationsperson, des Plurals, der casus obliqui, des Präteritums etwas Ichfernes haben, dürfte auch allzu einfach aus dem rationalen Bedeutungsinhalt herstammen. Wenn gesagt wird, das Wort «Holz» klingt (oder sieht aus) holzig, so sind wir wieder bei der magischen Selbstdefinition der Elemente, von der wir bei Jünger ausgingen. Immer wieder führt die radikal idealistische Theorie in der Geschichte zu dem Anspruch, die Sprache gebe die platonischen Wesenheiten der Dinge. Gerade infolge dieser Ueberspannung ergibt aber die Betrachtungsweise Werners in Wirklich-

keit nur einen Beitrag zur Auflösung alles Objektiven des Geistes in rein immanente Stilistik wie bei Spengler.

Wohl jeder unbefangene Leser des Werner'schen Buches wird den Eindruck haben, dass hier die Lautbedeutungslehre im Sumpfe endigt. Wenn auch in der Wirklichkeit tatsächlich alles mit allem verflochten ist, nirgends ein fester absoluter Punkt gegeben ist, und die Theorie als ganze keinen Anspruch hat, weniger verwickelt zu sein als das, was sie abbilden will — so muss doch wie überall in der Wissenschaft auch hier der Versuch gemacht werden, leidlich objektive feste Elemente abstraktiv vom bloss subjektiven Leben auszusondern — mögen auch Fenz und Schaffner sich die Sache viel zu einfach und dinglich vorstellen. Wird solche Abstraktion sauber und gegenstandstreu gemacht, so brauchen wir nicht zu fürchten, in eine endgültige Abspaltung der Dingwelt vom Ich zu verfallen. Was wirklich zu den Dingen hingelangt, kommt zuverlässig aus dem Inneren. Was Eindruck ist, ist Ausdruck, und unser ganzes Dasein ruht als gelingendes und anlangendes überall auf einer prästabilierten Harmonie der verschiedenen polaren Abmessungen des Geistes — die da sich dekken, wo sie ihr eigenes Wesen ganz erfüllen. Für die Lautbedeutungslehre besagt das, dass zunächst notwendig ist, uns in das Redende, die bedeuteten Dinge Aufschliessende der Laute selbstvergessen zu versenken; da aber dies Material für die Wissenschaft doch in erster Linie die Dichter werden liefern können, so ist schon damit Gewähr geleistet, dass das subjektive Lebensganze darüber nicht aus dem Auge verloren werden wird.

CHRONIK

DER GRAMMATISCHE SPIEGEL

Das Abendland steht heute in einer Wende, die ebenso tief sein ganzes Dasein ergreift, wie es vor 500 Jahren im Aufbruch der Renaissance geschah. Das ist die fundamentale Ueberzeugung, aus der alle Arbeiten J. Gebsers hervorgehen, und die wiederum alle neu bestätigen.

Was aber am Grunde einer Epoche wirkt, das wird — wenigstens im Europa der letzten Jahrhunderte — in zwei Schaffensbereichen ins Bewusstsein erhoben: in der eindringenden Forschung der Wissenschaft und im unmittelbar schöpferischen Akt der Kunst. So ist es nicht erstaunlich, dass Gebser sozusagen im selben Augenblick seine Fragen an beide richtet, und die Antworten beider sich bedeutsam ergänzen: *Der grammatische Spiegel* [1] zeigt auf dem Gebiet moderner Dichtung, was auf dem der modernen Physik, Biologie und Psychologie die *Abendländische Wandlung* [2] darstellte.

Die *Abendländische Wandlung* hatte die beinahe unvorstellbare Aufgabe gelöst, aus einem unermesslichen Gebiete die wesentlichen Züge herauszuarbeiten und dies in einer Einfachheit, die nur jenem gelingt, der sich mit dem Ganzen auseinandergesetzt hat. Und doch bleibt dem, der sich mit diesem mutigen Buche beschäftigt, ein ungelöster Rest fühlbar. Dieses Ungelöste indessen wurzelt zutiefst im Wesen des Unternehmens selber und beweist indirekt dessen innerste Einsicht: die einer sich heute vollziehenden umfassenden Evolution. Denn in diesem Versuch, die Ergebnisse neuer Forschung in die Alltagssprache zu übersetzen, zeigt es sich, dass es in der Sprache des täglichen Menschen noch keinen Ausdruck für diese umwälzenden Ergebnisse gibt, auch dann nicht, wenn diese schon lange in seinem Unbewusstsein schlummern mögen. Selten wurde uns so tief bewusst, wie sehr die heute geläufige Sprache noch von den Vorstellungen einer perspektivischen und in Gegensätze gespalteten Raumwelt geprägt und in den rationalen Begriffen des 19. Jahrhunderts festgefahren ist, wie angesichts dieser Seiten, die doch dieser Sprache alles, was ihr an Biegsamkeit und Klarheit möglich ist, abzuringen wissen.

Diese Schwierigkeit fällt im *grammatischen Spiegel* weitgehend dahin. In der Kunst — und hier in der grammatischen Konstruk-

[1] J. Gebser: *Der grammatische Spiegel*, Oprecht Zürich 1944. [2] J. Gebser: *Abendländische Wandlung*, Oprecht Zürich 1943.

tion heutiger Poesie — braucht diese neue Welt nicht mehr zunächst zusammenfassend vermittelt zu werden: sie steht da, unmittelbar aus dem Seinsgrund erwachsen. «Ein dichterischer Satz ist jedoch etwas von Grund auf Natürliches, ist eine Blume, die blüht, ein Stern, der leuchtet, ein Himmel, der innen war und nun sichtbar wird.» p. 20.

Treffend weiss Gebser Beispiele solcher dichterischer Sätze zu finden, die alle in dem Einen übereinstimmen, dass sie, jeder auf seine Weise, die traditionserhärtete Sprache des heutigen Alltags durchbrechen und erschüttern. Sie begegnen ihm in der allgemein anerkannten Poesie der Gegenwart, und zwar in der deutschen sowohl als in der französischen, spanischen, englischen. Dieser weitgespannte Raum der Untersuchung verpflichtet ebenso sehr wie das Bahnbrechende ihres Themas: wo man sich weit hinauswagt, da muss man tief verwurzelt sein, um nicht von der Willkür bedroht zu werden. Und so hätte wohl manche dieser kostbaren Entdeckungen ihre Bedeutung überzeugender offenbart, wenn sie durch ausführlichere Belege fundiert und ausgebaut worden wäre.

Die wesentlichste Entdeckung des *grammatischen Spiegels* ist zweifellos die des veränderten Adjektivgebrauches. Von der Antike bis zur Renaissance findet sich das Eigenschaftswort «einerseits als Zierat, als Schmuck, als etwas, das weder wiegt noch wertet; anderseits als Hinzufügung, welche die Aussage modifiziert oder präzisiert, p. 10. Freilich, wer sich an den *Cantico delle creature* erinnert, dessen Adjektive das Wesen der Dinge auseinanderbreiten in einer Reinheit, die an die Brechung des Lichtes in seine Farben mahnt, der wird sich ungern damit abfinden wollen, hier Franz von Assisi aufgezählt zu finden. Gerne möchte man auch das mit der Renaissance neu auftauchende Adjektiv, das sein Substantiv in perspektivischer Weise festlegt, an einem Beispiel erläutert finden. Denn gerade in Gegensatz zu diesem tritt das heutige Adjektiv, das «nicht mehr als ein hinzugefügtes Wort Verwendung findet, sondern zu einem verbindenden Worte wird, weil es sich nicht mehr einseitig auf das Substantiv bezieht, dem es rein grammatisch beigeordnet ist, sondern noch auf ein zweites, dem es zumindest sinngemäss entspricht.» p. 13.

An die Beispiele des Adjektivgebrauches[1] reihen sich solche anderer sprachlicher Veränderungen. Alle weisen darauf hin, dass

[1] Es sei hier eines angeführt aus den *Dichtungen* Georg Trakls:
«Die Schatten der Ahnen fielen mich an, *das blaue Lachen des Quells* und *die schwarze Kühle der Nacht.*» p. 13.

heute etwas nach Ausdruck verlangt, wofür zuvor kein Bedürfnis bestand. Ueberall aber, wo es um die Schau und Deutung dieses «Etwas» geht, da spricht der Verfasser eine Sprache, die keinen Zweifel bestehen lässt, wie sehr dieses ihm selber zum Erlebnis geworden ist. So gelingt es ihm, die sporadisch auftretenden Spracherscheinungen in ihrem lebendigen Zusammenhang zu schauen, als Symptome einer einzigen, an vielen Stellen durchbrechenden Wirklichkeit. Einer Wirklichkeit, die statt in einseitig festgefügtem Bezuge in wechselseitigen Beziehungen aller Dinge lebt; in gegenseitigem Sichbedingen von Objekt und Subjekt, Mensch und Ding, Zeit und Raum. Diese «reine Beziehung» «wirkt auf alles, sie ist das geistige Licht, das zwischen den Dingen herrscht» p. 25. Und sie ist der Ausdruck einer jenseits aller Gegensätze sich vollziehenden Einigung von Mensch und Welt; einer tieferen Ganzheit des Daseins, wie sie uns übrigens auch überall in der heutigen Malerei — und diesen Beispielen aus der Lyrik wohl am nächsten in derjenigen Paul Klees — entgegentritt.

In einer solchen Schau der Ganzheit zeigt sich wieder jene synthetische Kraft, die schon die *Abendländische Wandlung* bezeugt hatte. Eine Kraft, die auch das Gefährliche dieses Ins-Fliessen-Geraten aller Dinge auszuhalten vermag und ihm einen Sinn zu geben weiss, der bis in das Leben jedes Einzelnen hineinreicht: «Aber bereits jeder, der eingesehen hat, dass alles, was ihm als einzelnem zustösst, nicht nur nicht Folge von etwas ausserhalb seiner Liegendem sei, sondern nicht einmal Folge seiner selbst, wohl aber eine Teilerscheinung seiner eigenen Person, die plötzlich Ding oder Geschehen oder Ereignis geworden, auf ihn zu tritt, ihm zustösst, ihm eigen wird, — jeder also, der zugibt, dass alles, was ihm geschieht, nicht Folge seiner selbst sei, sondern ganz einfach er selber, der hat die Ueberwindung dieses ‚Gesetzes', dieses vom Menschen Gesetzten, verwirklicht.» p. 28.

Aus solchen Sätzen spricht die Zuversicht, die überhaupt das ganze kostbare kleine Buch trägt: das Vertrauen in die heutige Zeit, das deren Grauenvolles zwar nicht sentimental übersieht, zugleich aber um das neue schöpferisch offene Leben weiss, das überall aus ihrem Grunde aufzubrechen beginnt. Gerda Neukomm.

MORPHOLOGISCHE LITERATURWISSENSCHAFT

Günther Müllers bedeutende Schrift *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie* (Halle 1944) steht den Bestrebungen des Trivium so nahe, dass eine ausführliche Anzeige an dieser Stelle das selbstverständlichste Gebot ist.

Es geht um nichts Geringeres als eine neue Literaturwissenschaft. Sie soll die «morphologische» heissen, weil sie die neue Ansicht der Dinge aus Goethes Morphologie gewinnt. Nach Goethe ist Kunst «eine andre Natur», der Künstler selbst organisch bildend. Die Bildungsgesetze der Natur gelten somit auch für die Dichtung. In dem Aufsatz *Ueber epische und dramatische Dichtung* spricht Goethe von dem allgemeinen poetischen «Gesetz der Einheit und der Entfaltung». Unter Einheit aber versteht er hier die Einheit der «Gestalt». Die Gestalt ihrerseits ist der «Komplex des Daseins eines wirklichen Wesens», eines organischen Körpers, bei dem die Teile alle auf e i n e n Teil hinwirken und jeder Teil auf alle Einfluss übt. Die Aufgabe morphologischer Literaturwissenschaft besteht somit darin, ein Dichtwerk als Gestalt in diesem Goetheschen Sinn des Begriffs zu verstehen.

Sogleich erhebt sich die Frage, was nun als «Teil» der Dichtung gelten soll. Günther Müller erwähnt den Rhythmus, die Strophenform, die Satzform, den Wortschatz, den Klang, die Physiognomie der Gedanken u. a. m. An diesen Teilen ist nichts zufällig; in jedem wird das Ganze sichtbar. Der Rhythmus i s t das Gedicht so gut wie der Satzbau oder das Vokabular. In der neuen von Günther Müller geforderten Literaturwissenschaft wird darum einerseits die Betrachtung der Formen den ästhetizistischen, andererseits die der Ideen ihren banausischen Charakter verlieren.

Die eine Gestalt entfaltet sich, und die Entfaltung ist Metamorphose. Auch sie glaubt Günther Müller im Werden einer Dichtung erkennen zu dürfen. Alles ist — wir hören wieder Goethesche Worte — «in steter Bewegung» und wird «gleich wieder umgebildet». Wie das geschieht, versucht der Verfasser an folgendem Beispiel deutlich zu machen:

«‚Hades', mit dieser zunächst vagen, nach Erfüllung strebenden Setzung beginnt Spittelers *Olympischer Frühling*, um alsbald einen bestimmenden Zug hervorzusprossen, ‚der Fürst', und dies wieder zeichnet sich weiter als ‚Fürst des finsteren Erebos' — man wird an Zellteilung und Eifurchung gemahnt —. Ist nunmehr in der Dichtung Stillstand möglich? ‚Hades, der Fürst des finstern Erebos', diese in der Ausgliederung befindliche, sprachlich gebildete und auf Umbildung drängende dichterische Wirklichkeit, ist

schwanger von Tun und Leiden und muss sich weiter verwirklichen. Welche unter den ungezählten Möglichkeiten sie zunächst ergreift, das entscheidet das nun hervorsprossende Wort ‚befahl'. In die Leere ist mit diesem Vers eine schmale, aber nach vielen Seiten bedeutend ausstrahlende Keimung geformt; der Umkreis einer Ordnung, in der es zunächst einmal Herrschaft und Dunkel, aber auch schon Zukunft (durch den Befehl) und eine Ahnung von Vergangenheit (durch die Sicherheit des Befehls) gibt.»

In solcher Metamorphose zeigt sich nun schliesslich die «ewige Formel des Lebens». So wird auch die Literaturwissenschaft über Gestalt und Metamorphose zu dieser Formel vordringen müssen. Mit anderen Worten: sie wird sich um den Typus im Felde der Dichtung bemühen. Geistreich überträgt der Verfasser Goethes Lehre von der Vertikal- und Spiraltendenz der Pflanzen, wenn er von der «Führkraft» und «Schwellkraft» im dichterischen Gestalten spricht. Jene wirkt als das «männlich stützende», diese als das «vermehrende, produzierende weibliche Prinzip». Beide sind, in wechselnden Graden, an jedem dichterischen Werk beteiligt. Bei Ibsen überwiegt die Führkraft; in Hölderlins *Empedokles* herrscht umgekehrt die Schwellkraft vor. Doch selbst das schlichteste lyrische Lied wird eines Vorgangs, also der Vertikaltendenz, nie ganz entraten. Im Zusammenwirken der Kräfte besteht das Gesetz der Polarität, die alles lebendige Leben bestimmt.

In ständiger Besinnung auf Goethe wird so die neue morphologische Literaturwissenschaft aufgestellt. Es ist nicht möglich, den ganzen Reichtum von Anregungen mitzuteilen. Vor allem bleibt das letzte Kapitel *Dichtungsgattungen* ausser Betracht, weil hier eine Auseinandersetzung mit den Gedanken Günther Müllers nur auf Grund der umständlichsten Vorbemerkungen möglich wäre.

Zum bisher Ausgeführten aber können wir allerdings Stellung beziehen. Mit Freude und Genugtuung begrüssen wir Günther Müllers Einsicht, dass nichts in der Dichtung zufällig sei, dass Rhythmisches, Syntaktisches so wesentlich ist wie die Idee, ja, dass auch die Idee im Kunstwerk qua Gestalt nur Beachtung verdient, sofern sie physiognomisch geprägt ist und dieselben Züge zeigt wie das, was man als «Form» bezeichnet. Besonders erfreut sind wir auch darüber, dass die leidige Unterscheidung von äusserer und innerer Form dahinfällt oder doch ganz unwesentlich wird.

Es sei uns aber vergönnt, zu bemerken, dass gerade diese Forderungen es sind, die zu erfüllen das Trivium seit seinem Erscheinen sich bemüht (Siehe I, 1: *Ueber Literaturwissenschaft und Stilkritik* und II, 1: *Lettre à un collaborateur).* Allerdings, auf Goethes Morphologie berufen wir uns nicht. In einer Zeitschrift, die sich dem

deutschen, französischen und italienischen Kulturkreis öffnet, würde die Unrechtmässigkeit einer solchen Berufung sofort klar. Aber auch innerhalb der deutschen Dichtung ist die Basis für ein solches Unternehmen zu schmal. Nur mit Hilfe einer gewaltsamen Umdeutung von Goethes Begriffen entsteht ein Schein von Rechtmässigkeit.

Wenn Günther Müller Rhythmus, Satz usw. als Teile einer Dichtung bezeichnet, so scheint er zu übersehen, dass «Teil» hier etwas anderes bedeutet als in Goethes Morphologie. Die Teile einer Pflanze, Stiel und Blüte, sind nebeneinander vorhanden. Der Rhythmus aber ist kein Teil, der irgendwie neben dem Satz besteht. Die Sätze selbst sind rhythmisch geprägt. Rhythmen und Sätze können nicht im Verhältnis der «Wechselwirkung» stehen, gerade weil Rhythmus und Satz (sei nun der Satzinhalt oder die Syntax gemeint) zwei verschiedene Aspekte ein und derselben sprachlichen Aeusserung sind. Dass sie «zusammengehören» ist klar; beide zeigen das Wesen des Dichters. Doch ihr Verhältnis hat nichts zu schaffen mit dem der Blüte zu Stiel und Blatt. Sie gehen nicht auseinander hervor und können sich, als verschiedenen kategorialen Schichten angehörig, überhaupt in keinem Punkt berühren.

Damit ist nun freilich auch der Begriff der Metamorphose gefährdet. Goethes *Metamorphose der Pflanzen* handelt von der Metamorphose des Blatts in Stengel, Kelch und Blüte. In diesem Sinne darf davon auch in Goethes Dichtung die Rede sein. Wilhelm Meister ist «geprägte Form, die lebend sich entwickelt», als Kaufmann, Schauspieler, schliesslich als Arzt. Er bleibt in alledem der «Eine, der sich vielfach offenbart». Ein Satz jedoch wie der erste Vers aus Spittelers *Olympischem Frühling* und jeder beliebige andere Satz ist sicherlich keine Metamorphose. «Hades» wird nicht umgebildet zu «der Fürst» und dieser weiter zu «des finstern Erebos». Sondern die Teile des Satzes gliedern sprachlich das Ganze der Anschauung. Eine solche Gliederung aber bildet keinen Organismus im Goetheschen Sinne des Begriffs. Der Same der Pflanze ist nicht «zunächst vage» wie das erste Wort im Satz; das Blatt bestimmt den Samen nicht wie die Apposition «der Fürst» das Subjekt. Die Funktionalität der Teile ist hier völlig anderer Art.

Doch Metamorphose ist Entfaltung. Und hat nicht Goethe selbst Entfaltung der Einheit als ein allgemeines Gesetz der Poesie bezeichnet? Gewiss! Doch diese Behauptung trifft, streng genommen, nur für seine eigene klassische Dichtung zu, gerade wenn man ihren Sinn so richtig wie Günther Müller fasst. Mit «Einheit

und Entfaltung» ist tatsächlich Metamorphose in der Kunst als der «andern Natur» gemeint, ein pflanzenhaftes Wachstum, wo sich eines aus dem andern entwickelt, im Späteren das Frühere in neuer Gestalt wieder sichtbar wird und jeder Teil (in dem einzig möglichen Sinne des Wortes) zugleich vom andern bestimmt und doch selbständig ist. So lassen sich *Hermann und Dorothea* und die *Natürliche Tochter* verstehen. Aber schon Homer, den Goethe gern für sich in Anspruch nimmt, entzieht sich einer solchen Deutung. Es ist zum mindesten höchst fraglich, ob und wie die Teile der *Ilias* aufeinander bezogen sind. Günther Müller beruft sich hier auf Goethes Erklärung:

«Je unvollkommener das Geschöpf ist, desto mehr sind diese Teile einander gleich oder ähnlich und desto mehr gleichen sie dem Ganzen. Je vollkommener das Geschöpf wird, desto unähnlicher werden die Teile einander. In jenem Falle ist das Ganze den Teilen mehr oder weniger gleich, in diesem das Ganze den Teilen unähnlich. Je ähnlicher die Teile einander sind, desto weniger sind sie einander subordiniert. Die Subordination der Teile deutet auf ein vollkommeneres Geschöpf.»

In diesen Worten glaubt Günther Müller ein Wertmass der Poesie zu finden, indem er das Volksbuch von Eulenspiegel mit seinen koordinierten Schwänken einem der klassischen Entwicklungsromane gegenüberstellt. Aber die koordinierten Schwänke im *Eulenspiegel*, bei denen es doch gerade auf Abwechslung ankommt, sind sich in anderer Weise ähnlich als etwa die Teile eines Wurms. Und wenn wir einen modernen Kriminalroman daneben halten, bei dem nun wirklich alles aufs exakteste verflochten und jeder Teil auf den andern bezogen ist, so zeigt sich, wie verwirrend die aus Goethes Morphologie geschöpften Begriffe werden, wenn man sie so wie Günther Müller umbiegt und für andere Daseinsbereiche verwendet. Wir sind der entgegengesetzten Ansicht, dass die deutsche Literaturwissenschaft gerade an dem engen Anschluss an Goethes Begriffe krankt, dass zumal der Begriff des Organismus die Köpfe verwirrt und das Urteil getrübt hat. Was lebt, das muss organisch sein; so sagt man sich, verwischt den Begriff des Organischen und bedenkt nicht, was man nun eigentlich unter «Leben» versteht.

Goethes Ansicht der Natur ist eine unter vielen möglichen Auslegungen des «Lebens», der «Welt». Ihre hermeneutische Kraft ist gross; sie hat sich in vielen Bereichen bewährt. Andere wieder, zumal die Sphäre der Geschichte, sind ihr verschlossen. Und im Aesthetischen begründet sie jene klassizistische Einseitigkeit, deren Folgen zu gut bekannt sind, als dass wir daran erinnern müssten.

Es kann sich also nicht darum handeln, eine neue Literaturwissenschaft auf Goethe aufzubauen. Schon der Begriff «Gestalt» ist gefährlich, weil er auf die Anschauung bezogen ist und zunächst auch nur für das mit Augen zu Sehende gilt. Wir sagen lieber wie bisher «Stil» und verstehen darunter jenes «Wesen», das sich ebenso im Rhythmus, in der Syntax wie im Wortschatz und in den Gedanken offenbart. Es ist nicht nötig, dass die Stilkritik ihr eigenes Tun begreift und über ihr Verfahren begriffliche Rechenschaft abzulegen vermag. Beobachtung, Erkenntnis ist auch möglich, ohne dass die Voraussetzungen solchen Erkennens durchsichtig sind. Wenn sie sich aber um ein Verständnis ihrer Arbeitsweise bemüht, so ist dies einzig möglich auf dem Boden einer Ontologie, die dem Cartesischen, dem antiken oder dem christlichen Weltentwurf nicht minder seine Stelle anweist als der Goetheschen Natur. Erst von da aus lässt sich sagen, inwiefern die Goetheschen Begriffe übertragbar sind. Dass sie auch in der Kunst- und Literaturwissenschaft Beachtung verdienen, hat Günther Müller besonders glücklich an der Vertikal- und Spiraltendenz der Pflanzen aufgezeigt. Doch bevor hier Analogien und Beziehungen festgestellt werden, gilt es, die Begriffe zu klären:

Was heisst «Teil» bei einer Pflanze, bei einer sprachlichen Aeusserung? Was bedeutet «Wechselwirkung», ja, was ist schon mit «Wirkung» gemeint? Handelt es sich um Kausalität oder Finalität oder keines von beiden? Was verstehen wir unter «Beziehung», «Ko- und Subordination»? Allgemeiner: Wie unterscheidet sich die Seinsart der Natur von der Seinsart der Poesie? Welchen Sinn hat die Analogie? — Wer diese Begriffe sorgfältig prüft, wird erkennen, dass die verschiedensten Phänomene mit demselben sprachlichen Ausdruck bezeichnet werden. Gefährlicher aber ist nichts als die Schlingen, welche die Sprache, als Bestand von festen Wörtern, der wissenschaftlichen Forschung legt. Emil Staiger.

GASTON BACHELARD: «L'EAU ET LES RÊVES», Paris 1942.

L'auteur d'un livre sur *La formation de l'esprit scientifique* et d'une étude psychanalytique du feu, Gaston Bachelard s'est tourné à présent vers une investigation qui annonce un déplacement de l'intérêt central. Dans son livre récent *L'Eau et les Rêves* il nous en avertit par ce sous-titre: *Essai sur l'imagination de la matière,* une indication qui fait comprendre que son problème s'est élargi et qu'il sollicite l'intérêt en-dehors du cercle des spécialistes. Cette fois il ne s'agit plus seulement de psychanalyser, de réduire à au-

tant d'erreurs nos évidences premières, Bachelard se propose d'entreprendre une «étude philosophique complète de la création poétique». Une telle intention soulèvera chez beaucoup de personnes une réaction de défensive. Détruire les images, n'est-ce pas aller vers le fond bourbeux d'une matière équivoque, n'est-ce pas anéantir les sublimations que nous admirons de la volonté créatrice?

En traîtant de la matière, Bachelard se défend de ne reconnaître en elle que «le simple déficit d'une activité formelle». Cette activité, étincelante dans les «formes et les couleurs, dans le sens des variétés et des métaphores», déserte, selon lui, «la profondeur, l'intimité substantielle, le volume». Tandis que l'intérêt immédiat vient se jeter sur «l'avenir des surfaces», la réflexion critique devrait s'en détacher afin de trouver les images primitives qui sont cachées, elle devrait réintégrer à l'image les composantes dont la nature n'est pas visuelle.

Dans des études-monographies des quatre éléments Bachelard se propose de montrer les rapports de la causalité matérielle à la causalité formelle. Il fait une constatation étonnante de simplicité. Dès qu'elle abandonne le pittoresque et la variété pour chercher l'éternel et le primitif, l'imagination travaille au moyen d'une matière. Ce n'est qu'à la fin d'un long processus inconscient qu'elle émerge de nouveau dans le visuel. La connaissance première étant une connaissance concrète, organique, un enchantement par les substances, la vraie profondeur s'atteint à cette seule condition qu'il y a eu une participation inconsciente dans ces formes originelles de l'imagination qui se trouvent dans la matière. Pareille au rêve, l'imagination matérielle s'attache à la vie dans les profondeurs d'un élément; primordialement elle se désintéresse des formes achevées. Elle en fait des formes mobiles, des formes périssables. La valeur fondamentale de la connaissance est une expérience du sentiment; un sentiment primitivement organique précède la connaissance objective.

A ce tournant de l'exploration interviennent ce que Bachelard nomme les tempéraments philosophiques. Ce sont des psychismes marqués par les grandes substances de la nature, soumis à une loi des quatre éléments et que décèle l'image favorite. Ce choix involontaire d'un élément, cette substance qui marque le principe formel, Bachelard l'a richement illustré en prenant des exemples célèbres dans les littératures européennes. Parfois il peut, comme dans le cas de Poe, s'appuyer sur des études psychanalytiques faites antérieurement. Sans jamais démentir sa formation spéciale, Bachelard perce peu à peu le cadre de sa science, emporté par sa

conviction de révolutionnaire, de truchement enthousiaste en matière de poésie, doué lui-même d'une imagination récréative puissante. Au sein de l'élément, les images se croisent, les concepts se doublent de par la force ambivalente qui caractérise la production des vraies images. Il nous avise, en faisant cette distinction, que cette force de proliférer est le privilège des images réelles, nourries par les éléments matériels. Les transpositions sans fin, l'ambivalence psychologique ne sont possibles que grâce à une matière originelle; il faut donc débarrasser de tous les mélanges avec le sensible (qui est un élément toujours infiniment intellectuel) et replacer à son rang distinctif le sensuel. L'étude dynamique que Bachelard désire préparer pour la critique littéraire est une leçon du devenir (la peur, le silence, même la pureté de l'eau est une force), dans l'exaltation des puissances élémentaires il nous désigne une volonté. Et ce n'est pas la moins satisfaisante de ses preuves que l'hygiène devienne à son tour un poème qui éveille l'homme à la vie énergique.

La perspective de G. Bachelard a pour caractère éminent la continuité. Il nous apprend à vivre les évolutions de l'imagination matérielle jusqu'à reconnaître qu'il n'existe pas de sens figuré proprement dit. Les associations d'idées, manipulation comme il dit «de surface» ne donnent que des «traductions», tandis que les images vivent dans leur unité substantielle. La tâche qu'il nous impose, c'est de déterminer cette matière. «La rêverie la plus métamorphosante, la plus entièrement livrée aux formes, la plus mobile, garde quand même un lest, une densité, une lenteur, une germination.» La rêverie participe des formes internes enfoncées dans une substance, au tangible et au sensuel, par où le sentiment humain prend sa voie — et à raison de plus, sa voix! La matière ordonne la continuité, la fidélité poétique. Si elle vient à manquer, l'œuvre se condamne au superficiel, la vraie force poétisante lui fait défaut. Les métaphores physiquement inadmissibles, psychologiquement insensées s'imposent comme vérité poétique alors qu'un fond élémentaire (le matériel) les supporte et les fait fleurir. Les sublimations toujours renouvelées rencontrent une matière toujours débordante; les projections de la nature humaine, après tant de formes déjà achevées, gardent des possibles infinis. La puissante «dynamique de la transformation, les forces, les poussées, les aspirations» sortent d'une rencontre toujours pareille avec une matière qui assume comme source de l'expansion humaine son coefficient d'adversité. Une colère primitive, la volonté de puissance, achève son rêve de victoire dans un dépassement systématique qui répond à la dynamique de nos offenses. Parmi les

quatre types d'excitation élémentaire, le complexe de Swinburne, par exemple, s'exprimant par l'image toujours dominante de la flagellation marine, ou celui du marcheur-combattant Nietzsche, reflété dans sa syntaxe agressive, ramènent à leur point culminant les rapports de causalité et raniment une discussion initiale, à savoir pourquoi on a toujours attaché la notion d'individu à la notion de forme.

Une individualité qui résiste à tout morcellement, à toute déformation, une fidélité toujours totale en elle-même, dans ses parcelles les plus infimes, dans son comportement à jamais identique, telle est «l'individualité en profondeur» que Bachelard découvre à la matière, seul «principe qui peut se désintéresser des formes» puisqu'il garde la suprématie de son unité, de sa force d'appel. «La matière commande la forme» par une antériorité de la forme en même temps que par les valeurs humaines qui se répercutent en elle. La curieuse modification qu'éprouve, chez Poe, l'idée de la nature et qu'il traduit par: «une symétrie mystérieuse, et solennelle, l'uniformité émouvante, une correction magique dans ses ouvrages» semble sortir d'un prodigieux effort d'idéalisation. Il porte la marque d'une solennelle monotonie qui est celle de la matière. Une interminable songerie dissout les blessures faites à un absolu d'unité et l'élément par excellence élément-unité, préside les retours vers la cohérence d'un au-delà de pureté parfaite. Le dépassement positif ne trouvant plus, dans le monde des «formes bariolées», une concordance qui le satisfasse, il revire splendidement vers la matière, vers le concret désobjectivé où le factice des surfaces est évincé. Dans le cas d'Edgar Poe «contempler l'eau c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir», l'eau incarne sa mélancolie substantielle, devient sa matière de désespoir (quelque chose d'extrêmement actif, venant à signifier un superlatif personnel tout court). Le matérialisme de cette imagination n'est possible — ceci revient à une thèse de fond — que grâce à une structure matérielle qui s'accouple intimement à un devenir (l'eau coule) et s'identifie en plus, dans les projections, avec les nombreuses connaissances primitives qui sont son inconsciente «profondeur». La matière la plus réfléchissante se révèle aussi la plus convertissante (l'émollient, la colle universelle, l'eau agitée, gaie ou menaçante, l'eau stagnante, l'eau morte), acceptant les deux principes sexués, apportant avec elle la réversibilité, le mirage ambigu. Le rêve y rencontre son juste élément, une force naturelle rencontre une matière naturelle.

Mis à part les précieuses informations de l'analyse psychologique ainsi que les belles interprétations dans le sens de l'imagina-

tion «ouverte», à quoi se résumera cette esthétique littéraire si on l'accule davantage encore à se définir? Ce dépérissement mélancolique poèsque par exemple, que l'auteur nous fait revivre, ce terme toujours certain des eaux mouvantes dans une lourdeur, une densité finales insupportables, avant même que ne fût prononcé le mot fatidique, il a été présent en puissance. Comme autant d'épithètes de la mort, les conversions du concret liquide ont annoncé sa venue, plus, ont mimé la défaite. Le liquide a souffert le retour à ce qui n'est plus un liquide, à sa dissolution dans le compact. Le principe se retournant contre lui-même signifie la mort d'un organe vivant, il signifie bien plus terriblement encore que l'esprit, se détournant des formes particulières qui sont sa peine et son combat, voulant dépasser le mesquin multiple et la surface, va, dans cette volonté exaspérée, perdre son principe de combat. Au bout de la tentation interminable et lassante il y a la retombée au sein originel de la matière qui recueille en matière, qui éteint la provocation. Le principe de la provocation s'abîme.

L'intuition du poète se nourrit d'un élément et se synthétise en lui.

La fougue heureuse du pétrisseur cerne une forme encore inconsciente; le langage, simplement, exige de la bouche sa continuité liquide. La matière «sans ponctuation» est la substance voluptueuse, une substance au partitif ou bien même une essence (Novalis: «de la jeune fille dissoute»). Le poète a le devoir de la précipiter dans une forme. Au lieu de faire le sacrifice de ses impulsions intimes, il domine le monde et le marque de l'insensé. Ses séductions intimes sont celles de la matière, nous dit Bachelard, et l'ouvrage et le but de la critique est moins de décrire les formes que de peser cette matière. Elisabeth Schmidt.

ANGELUS SILESIUS: DER CHERUBINISCHE WANDERSMANN

Man red't von Zeit und Ort, von Nun und Ewigkeit:
Was ist dann Zeit und Ort und Nun und Ewigkeit? I 177
(Ueberschrift: Im Grund ist alles eins.)

Die ew'ge Weisheit baut; ich werde der Palast,
Wann sie in mir und ich in ihr gefunden Rast. I 186

Gott ist so über all's, dass man nichts sprechen kann,
Drum betest du ihn auch mit Schweigen besser an. I 240

Die Gleichheit ist ein Schatz; hast du sie in der Zeit,
So hast du Himmelreich und volle Seligkeit. II 28
(Gleichheit = Gleichgelten aller Dinge.)

In Gott ist alles Gott: ein einzig's Würmelein,
Das ist in Gott so viel als tausend Gotte sein. II 143

Das Feuer schmelzt und eint: sinkst du in'n Ursprung ein,
So muss dein Geist mit Gott in Eins geschmelzet sein. II 163

Gott ist mein Salomon, ich seine Sulamith,
Wenn ich ihn herzlich lieb' und er sich mir entbiet't. III 78

Den Himmel wünsch' ich mir, lieb' aber auch die Erden,
Denn auf der selbigen kann ich Gott näher werden. IV 97

Der Vielheit ist Gott feind: drum zieht er uns so ein,
Dass alle Menschen soll'n in Christo einer sein. V 149

In diesen Zweizeilern nehmen wir je im ersten Vers eine tiefe, durch ein Satzzeichen unterstützte Mittelzäsur wahr, während im zweiten eine durchgehende Bewegung diese mehr oder minder überflutet. Inhaltlich beruht diese Gliederung darauf, dass der erste Vers in der bekannten Barockmanier, die den deutschen Alexandriner oft so klappernd und hölzern macht, Göttliches und Irdisches mehr oder minder schroff einander gegenüberstellt. Während aber sonst eben Vermittlung und Zusammenfügung beider Bezirke fehlen, wird dieselbe hier bei Silesius im zweiten Vers geleistet: Gott und Welt ergreifen sich gegenseitig und durchdringen sich ganz und gar. Denn nach mystischer Denkweise bedarf auch Gott des Menschen, um an ihm aus seiner anfänglichen Abstraktheit zum Ganzen zu werden. Ueberall wo dies spekulative

Grundverhältnis auftritt, bedient sich der Dichter der beschriebenen Versgliederung. Andere Beispiele: I 15, 26, 30, 52, 66, 73, 77, 4, 116, 171, 188, 201, 265, 278; II 1, 4, 6, 16, 21, 54, 62, 66, 86, 01, 117, 125, 137, 158, 159, 184; III 4, 11, 32, 70, 146, 202, 213, 232; IV 81, 192; V 6, 219, 220, 270, 338, 339, 353, 362. — Wo aber die letzte Einung nicht zustande kommt, da kehrt im zweiten Vers die schroffe Mittelzäsur wieder:

Gott ist ein lauter Nichts, ihn rührt kein Nun noch Hier:
e mehr du nach ihm greifst, je mehr entwird er dir. I 25

Gott wohnt in einem Licht, zu dem die Bahn gebricht;
Wer es nicht selber wird, der sieht ihn ewig nicht. I 72

Gelassenheit fäht Gott; Gott aber selbst zu lassen,
st ein' Gelassenheit, die wenig Menschen fassen. II 92

Nun besteht aber auch noch die Möglichkeit der umgekehrten nhaltlichen Anordnung: Im ersten Vers wird die welt-überweltiche Einheit hingestellt, im zweiten in ihre Bestandteile zerlegt. Das Verhältnis der Zäsuren ist ganz entsprechend dann das umekehrte wie in unseren anfänglichen Beispielen:

Dass Gott so selig ist und lebet ohn' Verlangen,
Hat er sowohl von mir, als ich von ihm empfangen. I 9

ch bin nicht ausser Gott und Gott nicht ausser mir,
ch bin sein Glanz und Licht, und er ist meine Zier. I 106

Wann Gott sich mit mir Mensch vereinigt und verbind't,
So sieht der Anbeginn, dass er sein Ende find't. II 189

Nichts ist dem Nichts so gleich als Einsamkeit und Stille,
Deswegen will sie auch, so er was will, mein Wille. II 248

Eins ist des Andern End' und auch sein Anbeginn:
Wenn Gott geboren wird, so stirbet Adam hin. IV 116

Andere Beispiele: I 42, 96, 198; II 48, 148, 208; IV 109, 235, 240, 328; V 340.

Der dritte in diesem Schema denkbare Fall ist noch, dass zwei Zustände der Einung (gewöhnlich der jenseitige und der diesseitige) parallelisiert werden. Wir erwarten dann also zwei Verse mit mehr oder minder überströmter Mittelzäsur ohne Satzzeichen:

Je mehr du dich aus dir kannst austun und entgiessen,
Je mehr muss Gott in dich mit seiner Gottheit fliessen. I 138

Die Heil'gen sind so viel von Gottes Gottheit trunken,
So viel sie sind in ihm verloren und versunken. I 21

Weil mein Erlöser hat die Menschheit aufgenommen,
So bin auch ich in ihm zur Rechten Gottes kommen. I 22

Was Gott in Ewigkeit begehr'n und wünschen kann,
Das schauet er in mir als seinem Gleichnis an. I 27

Wer Gotts geniessen will und ihm sich einverleiben,
Soll wie ein Morgenstern bei seiner Sonne bleiben. II 3

Ach, könnte nur dein Herz zu einer Krippe werden,
Gott würde noch einmal ein Kind auf dieser Erden. II 5

Wem nichts wie alles ist und alles wie ein nichts,
Der wird gewürdiget des Liebsten Angesichts. II 16

Man kann den höchsten Gott mit allen Namen nennen,
Man kann ihm wiederum nicht einen zuerkennen. V 19

Andere Beispiele: I 104, 263; II 39, 172, 175, 200; III 155 IV 1, 2.

Noch manche andere Typen der Gliederung, deren bedeutungs mässige Untersuchung sich wohl lohnen würde, hat der Alexan driner des Angelus Silesius. Nicht zuletzt darum hat sich sein Buc von aller deutschen Alexandrinerdichtung allein durch alle Zei ten wenigstens bei den Wissenden im Gedächtnis erhalten — wäh rend der französische Alexandriner infolge seiner grösseren Fähig keit, sich vielfältig aufzuspalten und wieder zum Ganzen zu we ben, im poetischen Bewusstsein immer lebendig geblieben ist. E. B

RACINE: PHÈDRE I,3

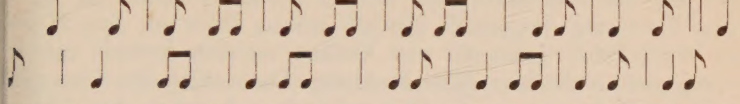
C'est Vénus tout entière à sa proie attachée.

Dieser in seiner Bildhaftigkeit berühmte Vers erreicht sein ganze Kraft durch das vollendete Zusammenwirken der optische und der klanglichen Vorstellungen. Mit der Inversion gewinn Racine, dem akademischen Ideal zum Trotz, eine Folge von vier a die nur unauffällig durchbrochen wird durch das diphtongische o selbst wenn dieses noch nach dem Mittel-Französischen hin ausge sprochen worden sein sollte. Wie Venus sich in ihre Beute ver beisst, so verbeisst sich der Vers in seinen Klang. Man vergleich zu dieser Erscheinung Gide's Journal S. 662 (NRF). EBS.

HOMAS MANN: TONIO KRÖGER

Und dann rollte die lächerlich hohe und breite Droschke stol-ernd, klirrend und lärmend die steilen Gassen hinab zum Hafen.

Was uns an diesem Satz rhythmisch interessiert, ist die bezau-ernde Inkonsequenz innerhalb eines streng durchgeführten Drei-chteltaktes.



Zu Beginn eine Konjunktion und ein Adverb als Auftakt. Mit rollte» setzt die Bewegung ein, pflanzt sich zunächst ebenmässig ort, wird im Wort «breite» gewichtig aufgehalten, um sich über em «Droschke» eruptiv zu entladen und nach einer geringsten tempause über das immer noch hinkende «stolpernd» in den an-inglichen Rhythmus zurück zu sinken, wobei der Ausklang wie-er bedenklich unregelmässig bleibt.

Dieser Wechsel der Figuren und erzeugt fürs anze eine beinahe humoristische Wirkung: also wird auch vom hythmus her das Lächerliche der durchaus nicht ebenmässig zum lafen hinunterdonnernden Droschke leise pointiert.

Melodisch interessant sind die gewaltigen o-Klänge der ersten atzhälfte, insbesondere ihr Nebeneinanderstehen in den beiden urch die genannte Atempause getrennten und im übrigen kon-onantisch reich ausstaffierten Worten «Droschke» und «stolpernd» – dann das wirre Durcheinander der Vokale in den adverbialen estimmungen der zweiten Satzhälfte, Gerumpel und Scheiben-eklirr markierend, bis zu den fernen oder von unten her tönenden -Klängen des Schlusses.

Das Ganze paradox zwischen Gewichtigem und Lächerlichem – paradox wie Tonio Krögers seltsamer Aufenthalt in seiner Va-erstadt. J. F.

LAIN-FOURNIER: LE GRAND MEAULNES (Emile-Paul Frères p. 2)

Une longue maison rouge, avec cinq portes vitrées, sous des ignes vierges, à l'extrémité du bourg; une cour immense avec réaux et buanderie, qui ouvrait en avant sur le village par un rand portail; sur le côté nord, la route où donnait une petite

grille et qui menait vers la Gare, à trois kilomètres; au sud et pa derrière, des champs, des jardins et des prés qui rejoignaient le faubourgs ... tel est le plan sommaire de cette demeure où s'écou laient les jours les plus tourmentés et les plus chers de ma vie — demeure d'où partirent et où revinrent se briser, comme des vague sur un rocher désert, nos aventures.

Der Satz beginnt mit einer exakten Topographie des Spielrau mes, der im Brennpunkt des *Grand Meaulnes* steht. Sie ist in einer Bewegung dargestellt, die aus seinem Zentrum, dem Hause ins Weite führt: jedes der vier Verben, ouvrait, donnait, menait rejoignaient weist hier diese Richtung. Doch stösst die Bewegung nicht ins Unbegrenzte; sie führt einfach und sicher den Dinger entlang und genau so weit als diese reichen, (qui ouvrait sur *l village* ..., qui menait vers *la Gare* ..., *des champs, des jardin et des prés* qui rejoignaient *les faubourgs):* Durch die Dinge is die Bewegung ausgelöst und wiederum gehalten.

Dem steht das kurze Ende gegenüber, das sich auf das entspre chende innere Erleben bezieht: demeure d'où partirent ... E scheint zunächst in der exakt gleichen Richtung zu verlaufen wi der Anfang: aus dem Nahen in die Ferne. Aber schon der nächst Takt des Satzes dämmt diese Bewegung zurück durch ein neue Verb (où revinrent). Statt des einseitigen Ablaufs entsteht ei wiegender Rhythmus. Und dieses Zurückwerfen des Ansturms wir syntaktisch bestätigt in der Inversion des Ganzen: das Erste, da Subjekt des Satzes ist ans Ende gestellt und die syntaktische Span nung reicht selbst über «comme des vagues sur un rocher désert» hinaus, damit die Bewegung auch nicht in die Realität des Ver gleichsbildes zu entgleiten vermöge.

So zeigt der Satz eine neue formale Intensität im Augenblick wo keine Dinge mehr stehen um der Bewegung eine Grenze zu setzen und wo dieser Charakter des Verbalen noch durch de Wechsel zum passé défini unterstrichen wird. Im gefährlichen Be reich der inneren Regung, wo keine Materie herrscht und kein Reibung gilt, droht leicht der Sprung ins Grenzenlose; wem hie nicht ein Neues beginnt, das ihn hält, der ist verloren. Es is ein Geheimnis des Dichters, dass ihm aus diesem Augenblicke der die innere Welt aufschliesst, auch eine neue Kraft ström die anstürmenden Wellen in gültige Form zu bändigen. Und die ist kaum je so durchsichtig gestaltet worden, wie in den Sätze Alain-Fourniers. G. N.

ITALIENISCHE WANDMALEREI

Meisterwerke des Freskos vom Mittelalter bis Tiepolo. Einführung und Erläuterungen zu den Bildern von Richard Zürcher.

240 Seiten mit 6 Farbtafeln und 172 ganzseitigen Abbildungen in Tiefdruck. Format 22,5 × 31 cm. In Leinen gebunden Fr. 28.–.

Eines der grossartigsten Kapitel der Weltkunst wird in diesem neuen Atlantis-Bildwerk behandelt; denn in der Wandmalerei entfalteten während fünf Jahrhunderten die grössten Maler Italiens den unerhörten Reichtum ihres Könnens und ihre bedeutendsten Leistungen. In 178 grossformatigen, sorgfältig ausgewählten Bildern gibt der vorliegende Band die Entwicklung des Freskos wieder, die von den noch byzantinischen Werken des frühen Mittelalters bis zum Ausgang des Barocks führt. Mit Cavallini und Cimabue beginnend geht dann die Entwicklung von Höhepunkt zu Höhepunkt: Giotto mit seinen Zyklen von Padua und Florenz, Andrea da Firenze, Simone Martini, Masaccio, Masolino, Fra Angelico, Ucello, Andrea del Castagno, die Arezzo-Fresken des Piero della Francesca, Gozzoli, Botticelli, Fra Filippo und Filippino Lippi, Ghirlandaio, Pisanello, Mantegna, Melozzo da Forli, Pinturicchio, Signorelli, Leonardo, Raffaels Stanzen und Michelangelos Fresken der Sixtina und der Paolina, del Sarto, Correggio, Sodoma, Giulio Romano, Paolo Veronese, Domenichino, Reni und als glänzender Abschluss Tiepolo. Zahlreiche unbekannte Detailaufnahmen ergänzen die Gesamtansichten und bieten auch dem Kenner eine Fülle neuer Anregungen. In seiner Einführung und auch in seinen Erläuterungen zu den Bildern folgt Richard Zürcher dem Ablauf der Stile und sucht feinfühlig dem Wesen und der Entwicklung der Decken- und Wandmalerei gesamthaft und nicht minder auch den einzelnen Künstlerpersönlichkeiten gerecht zu werden.
Gerade heute, da die Schöpfungen der italienischen Wand- und Deckenmalerei den Gefahren besonderer Zerstörungen ausgesetzt sind, gilt es diese Werke wenigstens in guten Reproduktionen zu bewahren und allgemein zugänglich zu machen.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich